



O Hajek

Encyklopädie

der

evangelischen Kirchenmusik.

Bearbeitet und herausgegeben

von

S. Kümmerle.

Zweiter Band.

L—Q.



Gütersloh.

Druck und Verlag von C. Bertelsmann.

1890.

L.

Labialbärte, Labien-, Kasten-, Unterleistenbärte, nennen die Orgelbauer diejenige Art der Bärte (vgl. den Art.) am Aufschnitt der Orgelpfeifen, welche diesen nicht nur an beiden Seiten, sondern auch am Unterlabium umschließen, also eine Vereinigung der Seitenbärte und des Unterlabienbartes darstellen, in der sie eine vollständige Umrahmung der Pfeifenöffnung, gleichsam einen Kasten um dieselbe bilden. Man findet diese Art Bärte am häufigsten am Quintatön 16′ und 8′ angewandt, gleichviel, ob dasselbe aus Holz oder Metall hergestellt ist. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 132. Bei Prätorius, Synt. mus. II. Tab. XXXVII. Nr. 8 hat auch Nachthorn 4′ Labialbärte. Bei manchen besonders schwer zu intonierenden Stimmen werden dieser Art Bärten überdies noch Schneidebärte (vgl. den Art.) beigegeben (vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 55), was dann allerdings, wie Adlung a. a. O. S. 61 meint, ein Zeichen sein dürfte, „daß entweder die Mensur der Pfeifen, oder der Aufschnitt nicht allzurichtig sey."

Labialstimmen in der Orgel nennt man diejenigen Stimmen, die so eingerichtet sind, daß ein am Labium (vgl. den Art.) gebildeter und durch dasselbe in entsprechender Richtung geleiteter bandförmiger Luftstrom die im Körper einer Pfeife ruhende Luftsäule in Schwingungen versetzt und damit die Erzeugung des Tones ohne die materiellere Mithülfe eines Blattes oder einer Zunge veranlaßt. Man bezeichnet den so erzeugten Ton im allgemeinen als Flötenton und nennt daher diese Stimmen auch Flötenstimmen (Flötenwerk), obwohl nur eine einzelne und verhältnismäßig kleine Gruppe derselben einen wirklichen Flötenton produziert. Die Labialstimmen bilden die Grundlage des Gesamtorgeltons; sie geben ihm die runde, satte Fülle, die ruhige objektive Großheit, durch die er sich vom Gesamttone des Orchesters, des Streichquartetts, der Blechmusik u. s. w. unterscheidet und zum kirchlichen Orgelton wird. Daher haben denn auch alle kleineren Kirchenorgeln bis zu 15—18—20 Registern nur Labialstimmen, und auch von da an aufwärts in Werken jeder Größe bis zu den größten bilden sie den weitaus überwiegenden Hauptbestandteil jeder Orgel. Im deutschen Orgelbau werden für Kirchenorgeln des evangelischen Kultus immer zwischen 94—80 %, oder durchschnittlich 87—88 % Labialstimmen disponiert, während für katholische Kirchen etwas mehr auf den durch

Zungenstimmen erzielten Glanz des Orgeltones, als auf dessen Würde gesehen wird, und sich daher das Verhältnis bereits etwas anders gestaltet. Noch weit mehr ist dies in Frankreich der Fall, wo von jeher die Zungenstimmen besonders beliebt waren und wo die Rücksicht auf kirchliche Würde die Orgelbauer nicht hindert, auf 67 % Labialstimmen 33 % Zungenstimmen durchschnittlich zu disponieren.[1]) Freilich erhalten ihre Orgeln dadurch auch den Toncharakter einer Blechmusik, und dies um so mehr, als sie außerdem eine ziemliche Anzahl Labialstimmen in der Form von „Jeux harmoniques" (überblasend) verwenden. — Das Nähere über die einzelnen Labialstimmen findet sich in den den wichtigeren derselben gewidmeten besondern Artikeln dieses Werkes.

Labia mea im liturgischen Gesang ist die abgekürzte Benennung der Eingangs-Antiphone, welche man dem Deus in adjutorium („Eile, Gott, mich zu erretten," Resp. „Herr, mir zu helfen"), das in der Vesper allein gebraucht wurde, in der Mette vorangehen ließ. Es ist die Stelle Ps. 51, 17: „Domine, labia mea aperies," Resp. „Et os meum annunciabit laudem tuam," „Herr, thue meine Lippen auf, daß mein Mund deinen Ruhm verkündige." Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 536. Layriz, Kern IV. S. 64. Nr. 73.

Labium, Labien an den Labialpfeifen der Orgel. Nach altem Handwerksbrauch der Orgelbauer betrachtet man die zwischen dem Fuß und dem Korpus jeder Pfeife angebrachte Öffnung des Aufschnitts (vgl. den Art.) als deren Mund — denn nach althergebrachtem Ausdruck soll ja die Pfeife „sprechen", „ansprechen" — und bezeichnet daher die beiden denselben begrenzenden Linien oder Ränder als seine Lippen oder Labien. Der untere, am Pfeifenfuß befindliche Rand heißt Unterlabium, der obere, am Korpus der Pfeife angebrachte, Oberlabium. Die Verschiedenheit teils der Form, teils der Einrichtung des Fußes bedingt eine verschiedene Gestaltung des Unterlabiums an den cylindrischen Metallpfeifen und den vierkantigen Holzpfeifen. Bei den Metallpfeifen bildet der Fuß einen auf der Spitze stehenden Konus, dessen offene Grundfläche durch den aufgelöteten Kern (vgl. den Art.) gedeckt ist. Aus der Kreisfläche des Kerns wird nun aber ein Segment ausgeschnitten und mit ihm hat das Unterlabium die lange, schmale Öffnung der Kernspalte (vgl. den Art.) zu bilden; es wird daher als Segment vom Kreisumfang des Fußes gegen das Segment des Kernes auf die genau bestimmte Breite oder Weite der Kernspalte eingedrückt. Bei den vierkantigen Holzpfeifen besteht der Fuß

[1]) Vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 20, der noch von „33 % au moins de la totalité des jeux" spricht. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß sich auch in Frankreich einzelne Stimmen gegen das Übermaß der Zungenstimmen haben hören lassen: so z. B. Tanjou in der Revue de la Musique religieuse. II. 11. S. 348 ff. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 60; Girod, Connaissance practique de la Facture. S. 84.

aus zwei Teilen: einer Windröhre (dem eigentlichen Fuß) von verschiedener Form und dem viereckigen Windkasten. An der Vorderseite des letzteren wird das Labium, ein viereckiges Stück Hartholz, das hier Vorschlag heißt, winddicht und so befestigt, daß es mit dem Kern die entsprechende Kernspalte bildet. — Das Oberlabium befindet sich bei beiden Pfeifenformen am Korpus jeder Pfeife: an den Metallpfeifen ist es wieder das entsprechend eingedrückte Segment des Kreisumfanges der Pfeife, an Holzpfeifen wird es an der Vorderseite oder dem Deckel des Pfeifenkörpers außen oder innen ausgestochen, und man nennt daher diese Seite der Pfeife auch ihre Labialwand. Die zweckentsprechende Leitung des tonerregenden Luftstroms nach dem Pfeifenkörper durch die Labien ist von der richtigen Stellung des Unterlabiums zum Kern und des Oberlabiums zum innern Hohlraum des Pfeifenkörpers abhängig; die Entfernung beider Labienränder von einander bildet die fest bestimmte Höhe des Aufschnitts. Für die richtige und schöne Intonation eines Registers ist das Material, aus dem die Labien hergestellt sind, von Bedeutung; daher macht man bei Metallpfeifen von minderwertiger Legierung die Labien öfters aus Zinn, bei Holzpfeifen aus Tannenholz außer dem Vorschlag mit dem Unterlabium auch die Labialwand (den Deckel) des Korpus mit dem Oberlabium aus Hartholz. Außerdem ist auch noch die durchaus glatte und sorgfältige Abrichtung der Labienränder von Wichtigkeit, wenn der Ton nicht unschöne materielle Beimischungen erhalten soll. — Einige gedeckte Orgelstimmen, wie z. B. Doppelgedackt und Doppelflöte, erhalten öfters doppelte Labien an zwei einander gegenüberliegenden Seiten (Vorder- und Hinterseite), um ihren Ton zu verstärken und dadurch ihre Wirkung als Füllstimmen zu erhöhen. — Das Aufzeichnen und teilweise Einschneiden, sowie das Eindrücken des Labiums bei Zinn- und Metallpfeifen nennen die Orgelbauer Labiieren. Die Zinnpfeifen einer Orgel (z. B. Principale, Oktaven, Gambe), die in den Prospekt zu stehen kommen sollen, erhalten als Verzierung aufgeworfene (erhabene oder getriebene) Labien.

Lade in der Orgel wird häufig kurzweg für Windlade (vgl. den Art.) gebraucht. — Ladenklappen, Ladenventile nennen manche Orgelbauer die Spielventile (vgl. den Art.).

Ladegast, Friedrich, einer der bedeutendsten deutschen Orgelbauer der Gegenwart, der als der Sohn eines Tischlers zu Hochhermsdorf im Kreise Leipzig am 30. August 1818 geboren wurde. Er erwarb sich in der Schule seines Geburtsortes die Elementarkenntnisse und erlernte zugleich die Anfangsgründe des Klavier- und Orgelspiels. 1832 trat er als Lehrling in die Orgelbauwerkstätte seines älteren Bruders, Christlieb Ladegast (geb. 3. Dezember 1813), in Gehringswalde ein, absolvierte hier seine Lehrzeit, und arbeitete dann, um sich in seiner Kunst weiter auszubilden, als Gehilfe in den Werkstätten von Kreutzbach in Borna, Mende in Leipzig — hier sich besonders auch mit Mathematik und Zeichnen beschäftigend —,

1*

und Zuberbier in Dessau. Auf Veranlassung des Musikdirektors Ernst Hentschel (vgl. den Art.) etablierte er sich 1846 zu Weißenfels und erwarb sich zunächst durch den Bau kleinerer Orgelwerke und fleißig und verständig ausgeführte Reparaturen Zutrauen, so daß ihm 1852 der vollständige Umbau der großen Orgel im Dom zu Merseburg übertragen wurde. Mit der anerkannt trefflichen Lösung dieser Aufgabe in den Jahren 1852—1855 begann sein Ruhm, den er sich seitdem nicht nur zu erhalten, sondern durch die tüchtige Ausführung der nachstehend verzeichneten großen Orgelwerke noch wesentlich zu erhöhen gewußt hat. In seiner Werkstätte, in die auch sein schon genannter Bruder eintrat, und in der noch ein zweiter Bruder, Johannes Ladegast (beide Brüder leisteten namentlich in der Mechanik Vorzügliches) mitarbeitet, wird zwar noch durchaus nach dem alten Schleifladensystem gebaut, aber durch Solidität und künstlerische Vollendung der Arbeit aus demselben das Höchste erzielt, was zu erzielen ist. — Von den c. 100 neuen Orgelwerken, die bis jetzt aus Ladegast's Werkstätte hervorgingen, sind die bedeutendsten:

1. Die Orgel im Dom zu Merseburg. 1855. 81 kl. Stn. 4 Man. u. Ped. — 2. Die Orgel in der Kirche der Landgemeinde zu Memel. 1857. 44 kl. Stn. 2 Man., Ped. — 3. Die Orgel der Nikolaikirche zu Leipzig. 1862. 84 kl. Stn. 4 Man., Ped. — 4. Die Orgel der Stadtkirche zu Weißenfels. 1863. 41 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 5. Die Orgel im Dom zu Schwerin. 1871. 84 kl. Stn. 4 Man., Ped. — 6. Die Orgel in der Stadtkirche zu Köthen. 1872. 45 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 7. Die Konzertorgel im Musikvereinssaale zu Wien. 1872. 56 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 8. Die Orgel der Paulinerkirche zu Leipzig. 1874. 54 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 9. Die Orgel der Stadtkirche zu Posen. 1876. 43 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 10. Die Orgel der Nikolaikirche zu Siegen. 1877. 42 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 11. Die Orgel der Nikolaikirche zu Spandau. 1881. 46 kl. Stn. 3 Man., Ped. — 12. Die Orgel der Ritter- und Domkirche zu Reval. 1882. 51 kl. Stn. 3 Man., Ped. —[1])

Laegel, Johann Gottlieb, Kantor und Musikdirektor zu Gera, war am 13. Dezember 1777 zu Flößberg bei Borna in Sachsen geboren und erhielt dort von einem Schüler G. A. Homilius' den ersten Musikunterricht. Als Schüler des Gymnasiums zu Altenburg wurde er Präfekt des Singchores und fand dabei, sowie unter der Leitung der beiden Söhne Joh. Ludwig Krebs', von denen der eine Kantor, der andere Organist war, erwünschte Gelegenheit zu seiner Fortbildung. 1800 übernahm er die Kantorstelle zu Weyda im Voigtland und begann nun mit der Bildung eines ansehnlichen Singchors und eines Orchesters eine für die kleinen Verhältnisse eines Landstädtchens außerordentliche musikalische Thätigkeit, und namentlich seine Kirchenmusiken machten bald von sich reden. Nach zwölfjährigem höchst verdienstvollem

[1]) Ein vollständiges Verzeichnis der sämtlichen Orgelwerke Ladegast's bis 1875, sowie eine Anzahl Dispositionen der größeren giebt Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg-Schwerin, 1875. I. S. 122—141.

Wirken zu Weyda vertauschte er 1812 das dortige Kantorat mit dem zu Eisenberg, und 1815 kam er nach Gera, wo er in rührigster Weise außer in dem obengenannten Schul- und Kirchenamte noch als Lehrer der Musik am Lehrerseminar, sowie als Leiter eines Sängerchores wirkte, bis er am 5. Juni 1843 starb. — Von seinen Kirchenkantaten sind im Druck erschienen:

1. Er der Herr von Gottes Thron. Himmelfahrtskantate, für Sopran mit Chor und Orchester. Nr. 1. Gera, Bachmann. — 2. Ach, was ist der Menschheit Los. Pfingstkantate für 4 Sstn. und Orch. Nr. 2. Das. — 3. Selig, wer den stillen Port gefunden. Kantate für 4 Sstn. mit Orch. Nr. 3. Das. — 4. Preis dir, des Lebens Herr. Kantate für 4 Sstn. und Orch. Nr. 4. Das. — 5. Osterkantate für 4 Sstn. mit Orch. bei Kalbitz, Archiv für kirchl. Musik. Jena, Frommann. — 6. Weihnachtskantate: „Das Heil ist nah". Für Chor u. Orch. — Außerdem erschien noch von ihm: 7. Choralmelodienbuch für 3 Männerstn., nach Niemeyers Gesangbuch. Gera, Bachmann.

Lager („blindes Gehäuse"), Terminus der Orgelbauer, mit dem sie das Gestell oder Gerüst bezeichnen, auf dem die verschiedenen Teile einer Orgel festliegen, lagern sollen. Das für die Bälge im Balghaus hergerichtete Lager heißt Balglager, das für die Windladen bestimmte Windladenlager. Letzteres wird gewöhnlich horizontal gelegt, doch haben einzelne Orgelbauer mit Rücksicht auf die Tonentwicklung auch andere Einrichtungen versucht. So ließ Fr. Schulze die Windladenlager nach hinten ansteigen und konnte auf der nun schräg liegenden Windlade die hintereinanderstehenden Pfeifen terrassenförmig stellen, und erreichte dadurch ein freieres Abblasen derselben. Den gleichen Zweck erstrebte der Orgelbauer Chwatal in der Orgel zu St. Viti in Merseburg bei der Pedallade dadurch, daß er sie in zwei Teile teilte und den einen dieser Teile mit den Pfeifen der tiefen Oktave nahezu auf den Fußboden, den andern mit den Pfeifen der höheren Oktave aber noch höher als die Manuallade legte.[1]) — Unter allen Umständen ist das Haupterfordernis bei allen Lagern einer Orgel, daß sie unerschütterlich fest und so stark gebaut seien, wie es das Gewicht, das jeweilen auf sie zu liegen kommen soll, notwendig macht. Sie müssen „eben das präſtieren, was die Schwellen an einem Hause," bemerkt der alte Adlung ganz richtig.[2])

Lambo, Knut, ein Organist des vorigen Jahrhunderts, der am 25. März 1714 zu Glückstadt geboren war. Als 1755 der jüngere Vincenz Lübeck, Organist an der Nikolaikirche zu Hamburg, gestorben war, kaufte Lambo diese Stelle, mit der ein Gehalt von 400 Thalern verbunden war, um 4000 Mark[3]) und hatte sie bis

[1]) Vgl. Sattler, Die Orgel. 1873. S. 82. Euterpe. 1863. Nr. 7. S. 129.

[2]) Vgl. Mus. mech. org. I. S. 19. Das Gewicht, welches die Lager zu tragen haben ist bedeutend: die Orgel des Industriepalastes zu Amsterdam mit 46 kl. Stn., welche Cavaillé-Coll 1875 aufstellte, wog in 60 Kisten und Kollis verpackt 24000 Kgr. Vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie. Amsterd. 1876. S. 120.

[3]) „Orgeln und Organisten zu Hamburg", Signale 1870. Nr. 51. S. 803. Das Ver-

an seinen am 4. August 1783 erfolgenden Tod inne. Ihm folgte sein Sohn, Philipp Christian Hinrich Lambo, der 1803 starb, worauf Johann Christian Westphal die Stelle erhielt. Der ältere Lambo gab heraus:

„Oden mit Melodien." I. Tl. 1754—1755. II. Tl. 1764, die zu ihrer Zeit „gerühmt wurden".[1])

Lamentationen heißen Stücke aus den Klagliedern Jeremiä, wie sie die katholische Kirche ausgewählt und als liturgische Lektionen und Gesänge für die erste Nokturne der Mette an den drei letzten Tagen der heiligen Woche (Gründonnerstag, Karfreitag, Karsamstag) bestimmt hat. Es ist bekannt, mit welcher Liebe die alten Tonsetzer namentlich der römischen Schule, diese Stücke in trefflichen Tonsätzen behandelt haben.[2]) — Auch in der evangelischen Kirche sind Versuche zur Benützung der Lamentationen in der Liturgie der Karwoche gemacht worden. Zuerst von Ludecus, der sie nach der Anordnung der römischen Kirche herüber genommen hat; dann von Lukas Lossius, der sie ganz dem Karsamstag zuteilt und nur einzelne ihnen zugehörige Responsorien auf die andern Tage legt. Anders verfuhr Nikolaus Selnecker; er verwendete die Klaglieder Jeremiä vollständig und in deutscher Sprache am 10. Sonntag nach Trinitatis zum Evangelium von der Zerstörung Jerusalems (Luk. 19, 41—48) und ließ zwischen den einzelnen Versen das Kyrie statt der Responsorien, sowie nach bestimmten Abschnitten das „Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich ꝛc." (Jerusalem, Jerusalem, convertere etc.) vom Chor singen.[3]) Unter den neueren Liturgikern macht Schoeberlein den Vorschlag, die Lamentationen „über die Tage der stillen Woche oder über die Passionswochen zu verteilen, und sowohl den Chor nach passenden Abschnitten mit dem „Jerusalem" und mit Responsorien eintreten, als auch die Gemeinde wie bei der Passion sich mit ihrem Liede beteiligen" zu lassen.[4])

Landgraff, Johann Friedrich, Organist zu Erfurt, war am 21. Mai 1683 zu Schloß-Vippach, einem Amtsflecken bei Erfurt geboren, und erlangte seine musi-

kaufen der Organistenstellen in Hamburg, der Kaufmannsstadt, war längere Zeit bräuchlich; 1720, als sich mit andern auch Seb. Bach um die Stelle an der Jakobikirche bewarb, siegte ein Johann Joachim Heitmann mit 4000 Mark Courant über ihn. Vgl. die ergötzliche Geschichte, Signale, a. a. O. S. 867 f. und bei Spitta, Bach I. S. 629—632. Noch am 14. Dez. 1780 kaufte Joh. Hinrich Moritz die Stelle an der Michaeliskirche für 10 000 Mark, vgl. Signale, a. a. O. S. 946; doch war dies der letzte derartige Fall.

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. I. S. 777.

[2]) Vgl. die „Lamentationes Jeremiae Prophetae" von Palestrina bei Proske, Musica Divina. Tom. IV. 1863. S. 49—104.

[3]) Der Anfang der Lamentationen nach Selneccers Anordnung ist mitgeteilt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 445—450. Vgl. auch Layriz, Kern IV. S. 101—103 nach Hebdom. Sanct. ed. Guidetti 1587.

[4]) Layriz, Kern IV. S. 101. 102 setzt eine Lamentation nach Hebdom. Sanct. ed. Guidetti 1586 (Janssen-Smeddinck, Gregor. Ges. S. 186) zwischen die dritte („Die Morgenverhöre und die Verurteilung") und vierte („Kreuzigung und Tod") Passionslektion.

kalische Bildung in letzterer Stadt bei dem Organisten Gutgesell an der Kaufmannskirche. Als dieser 1705 starb, wurde L. 1706 sein Nachfolger als Organist und versah zugleich die Stelle eines Kollaborators an der Schule daselbst. Nachdem er diese Ämter 38 Jahre verwaltet hatte, starb er am 2. April 1744 zu Erfurt. Walther (Musik. Lex. 1732. S. 353 u. 354) rühmt von ihm, daß er zu seiner Zeit (um 1730) der „einzige, der sich mit Setzung vieler Kirchen-Stücke daselbst hervor thut" gewesen sei. Doch ist von diesen Stücken, die wohl nicht gedruckt worden sind, nichts mehr bekannt.

Langbecker, Emanuel Christian Gottlieb, Hymnologe und Dichter geistlicher Lieder, von denen acht in Kirchengesangbücher Aufnahme gefunden haben. Er war am 31. August 1792 zu Berlin als der Sohn eines frommen Tuchmachers geboren, und arbeitete im Geschäfte des Vaters, bis er 1827 in die Dienste des Prinzen Waldemar von Preußen eintrat, dessen Sekretär er blieb, bis er am 24. Oktober 1843 starb. Er war der eigentliche Sammler und Herausgeber (neben Erziehungsinspektor Kopf und Samuel Elsner) des bekannten „Berliner Liederschatzes" (1. Ausg. Berl. 1832, Eichler; 2. Ausg. 1840; 6. Ausg. 1863 mit 1620 Liedern); sonst beschäftigte er sich besonders eingehend mit Paul Gerhardt und Johann Crüger. Seine hymnologischen Werke sind:

1. Das deutsche evang. Kirchenlied. Ein Denkmal zur dritten Jubelfeier der Augsburgischen Konfession. Berl. 1830. 8°. — 2. Johann Crüger's Choralmelodien rc. 1. Sammlung (weitere sind nicht erschienen). Berl. 1835. Eichler. VI u. 64 S. 4°. — 3. Gesangblätter aus dem 16. Jahrh. Berl. 1838. — 4. Leben und Lieder von Paulus Gerhardt. Berl. 1841. 8°.

Lange, Hieronymus Georg,[1] Kantor zu Frankfurt a. d. Oder, aus Havelberg in der Brandenburgischen Landschaft Priegnitz gebürtig. In der Dedikation seiner Cantiones sacrae an den Rat der Stadt Breslau klagt er, daß ihn ein unverhofft eingetretener Unglücksfall (Lähmung an Händen und Füßen, um 1583) genötigt habe, seine Stelle niederzulegen. Der Rat erbarmte sich seiner, gewährte ihm ein Asyl im Hieronymusspital zu Breslau und hier starb er am 1. Mai 1587. — L. scheint ein nicht unbedeutender Musiker gewesen zu sein. Zwar das, daß ein

[1]) Bei Walther, Musik. Lex. 1732. S. 354 heißt er „Gregorius Langius", bei Gerber, Altes Lex. I. S. 785 (Neues Lex. III. S. 170) „Hieronimus Georgius Langius", dann bei Anführung seines Bildes, II. Anhang, S. 28 „Hieronimus Lang" und nochmals I. S. 784 „Hyacinthus Lang, ein Nürnberger Tonkünstler, war um 1640 wegen seiner Kunst berühmt;" Neues Lex. III. S. 169—170 verbessert dies zwar, bringt aber IV. S. 701 selbst wieder „Hier. Lang". C. F. Becker, Tonwerke 1855. S. 100. 101 u. 234 hat „H. G. Lange", und S. 239 „G. Lange". Demantius in der Neuausgabe der „Newen Teutschen Lieder" (bei Becker, a. a. O. S. 244) nennt ihn „Georgius Langius".

Eklogendichter von ihm sagt,[1]) er sei dem Orlandus Lassus an Kunst nahe gekommen, mag man als eine dichterische Übertreibung ansehen; aber daß kein geringerer als Christoph Demantius seine dreistimmigen Lieder, die 1584 und 1586 erstmals, dann 1597 und 1598 in zweiter Ausgabe erschienen waren, für wertvoll genug hielt, sie fünfstimmig zu setzen und 1615 neu zu edieren, und daß noch lange nach seinem Tode ein Werk von ihm 1618 zu Erfurt gedruckt wurde, spricht unwiderleglich für die Tüchtigkeit der Tonsätze dieses einfachen Kantors einer Trivialschule. An Kirchenwerken erschienen von ihm:

1. Cantiones sacrae quatuor, quinque, sex et octo vocum prima pars. Noribergae, apud Theodoricum Gerlachianum. 1580, secunda pars. 1584.[2]) — 2. Cantiones aliquot sacrae, quinque et sex vocum tum vivae voci, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime jam primum in lucem editae. Francofordiae Marchionum per Andream Eichhorn. 1580. 4°.[3])

Lange, Johann Heinrich, Organist an der Stephanikirche in Bremen, wo er 1784 als der Sohn eines dortigen gebildeten Lehrers geboren wurde. Von diesem erhielt er den ersten Musikunterricht, und da er ein vielversprechendes Talent zeigte, wurde er zu dem Kapellmeister Peter Winter nach München gesandt, um bei ihm seine Studien fortzusetzen und zu vollenden. Nachdem er heimgekehrt war, erhielt er die genannte Organistenstelle in seiner Vaterstadt und bethätigte sich als Musiklehrer, Dirigent und Komponist, namentlich von Kirchenmusikwerken (Kantaten) in tüchtiger Weise. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt geworden. Die folgenden Choralsammlungen zum neuen Bremischen G.-B. sind hier von ihm anzuführen:

1. Melodien zum neuen Bremer Gesangbuche für Schulen und zum Privatgebrauch. Bremen, 1814. Kaiser. 8°. — 2. Choralbuch zu dem neuen bremischen Gesangbuch betitelt: Christliches Gesangbuch zur Beförderung öffentlicher und häuslicher Andacht. Vierstimmig gesetzt und herausgegeben von Johann Heinrich Lange, Organist an der St. Stephanikirche in Bremen. Bey dem Verfasser zu bekommen. Rinteln, gedruckt bei C. A. Steuber (1821). Qu. Folio. 94 S. mit 135 Chorälen.

Lange, Dr. Johann Peter, Hymnologe, und unter den neueren geistlichen Dichtern der reformierten Kirche der bedeutendste, war am 10. April 1802 auf dem Gute „Auf der Birs" bei Sonnenborn im Wupperthal als der Sohn eines

[1]) „Langius Orlandi modulandi proximus arte,
Orlando haud dispar laudis aroma meret"
sagt Cunradus, Silesia togata. Vgl. Schilling, Lex. IV. S. 317.

[2]) Nach Walther, a. a. O., gab Lange „den ersten Theil an. 1580 und an. 1584 den 2. Theil in die Presse; es ist aber dieser noch in nurgedachtem 1584., und jener erst im 1586. Jahre fertig worden."

[3]) Dies Werk verzeichnet Fétis, Biogr. des Music. V. S. 190; bei Becker, a. a. O., findet sich dasselbe nicht.

Bauern geboren. Er begann seine vorbereitenden wissenschaftlichen Studien erst 1819, setzte sie von 1821 an auf dem Gymnasium zu Düsseldorf fort und bezog 1822 die Universität Bonn, wo er hauptsächlich unter Nitzsch's Führung Theologie studierte. Nach der Absolvierung dieser Studien wirkte er von 1825 an zunächst als Kandidat des Predigtamtes und Hilfsgeistlicher bei dem Pastor Krummacher zu Langenberg, wurde aber schon 1826 zweiter Pfarrer zu Wald, und kam in gleicher Eigenschaft 1828 nach Langenberg und 1832 nach Duisburg. Hier begann er seine fruchtbare schriftstellerische Thätigkeit, durch die er sich rasch einen Namen in der theologischen Welt machte. Auf Ostern 1841 wurde er dann statt des vom Zürcher Volke zurückgewiesenen Dav. Friedr. Strauß als Professor der Kirchengeschichte an die Universität Zürich berufen, und hier begann er, durch die Wahl der Zürcher Synode in deren Gesangbuchs-Kommission zunächst veranlaßt, hymnologische Studien, die ihn einerseits zu einer wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Gegenstandes in seiner „Kirchlichen Hymnologie", sowie in einer Vorlesung im Sommersemester 1843, andrerseits zur praktischen Verwertung der gewonnenen Ansichten in seinem „Deutschen Kirchenliederbuch" führten. L. stellt der Hymnologie oder der Lehre vom Kirchengesang die Aufgabe, „den kirchlichen Hymnus im allgemeineren Sinne, den Kirchengesang, in seiner Bedeutung, Erscheinung und Bestimmung zu begreifen und wissenschaftlich darzustellen. Sie soll sich mit der Idee des Kirchengesanges vertraut machen, und aus ihr die Gesetze entwickeln, nach denen die wandelbare Erscheinung desselben zu prüfen und zu beurteilen ist. Sie soll dann durch die Anwendung dieser Gesetze auf den erscheinenden Kirchengesang eine Anleitung dazu geben, wie derselbe seiner Bestimmung entgegen zu führen sei." In Zürich gründete er auch einen Kirchengesangverein und stellte denselben im wesentlichen auf dieselbe Grundlage, auf welche sich neustens der „Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland" gestellt hat.[1]) Seit Ostern 1854 wirkte L. als Professor der Theologie und Konsistorialrat zu Bonn, wo er am 9. Juli 1884, 82 Jahre alt, gestorben ist. Sein hier zu nennendes Werk ist:

Die kirchliche Hymnologie oder die Lehre vom Kirchengesang, theoretische Abteilung, im Grundriß. Zürich, 1843. Meyer & Zeller. IV und 96 S. 8⁰. — Deutsches Kirchenliederbuch oder die Lehre vom Kirchengesang. Praktische Abteilung. Das. 1843. VIII u. 752 S. 8⁰. 2. Ausg. 1854.

Lange, Rudolf, ein erfahrener Musikpädagog, der seit vielen Jahren als Seminarmusiklehrer zu Köpenik bei Berlin in ersprießlichster Weise wirkt. Nachdem er seine Bildung auf dem Seminar zu Weißenfels erhalten hatte, ging er ein Jahr nach Berlin, um Musik zu studieren, arbeitete darauf an den Seminaren zu Weißenfels und zu Groß-Treben bei Torgau als Hilfslehrer, bis er Ostern 1844 an das

[1]) Vgl. seine schöne und treffende Einleitung über Wesen und Bedeutung des Kirchenchors in dem „Gesangbuch für kirchliche Chöre", das der Organist Baumann in Zürich unter Lange's Mitwirkung 1844 in 12 Heften heraus gab.

Seminar zu Potsdam berufen wurde, mit dem er 1851 nach Köpenik übersiedelte. Er gab als einer der ersten Musikstücke für Orgel und Violinenchor zum Gebrauch in Seminarien heraus; seine „Winke für Gesanglehrer in Volksschulen“ enthalten auch wertvolle, auf reiche Lehrererfahrung gegründete Bemerkungen für den Choralgesang, und als Herausgeber eines Choralbuchs, sowie als Komponist hat er sich auch auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik bethätigt. Folgende seiner Werke sind hier zu nennen:

1. Evangelisches Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen. 180 Melodien, wovon 18 in älterer Form, umfassend, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste und bei häuslichen Andachten, nebst einer Anleitung aus den gegebenen Vor- und Zwischenspielen neue zu gestalten und einer Anweisung, die am häufigsten vorkommenden Modulationen zu vollziehen. Potsdam, 1850. Riegel. (In den älteren Auflagen gemeinschaftlich mit dem † J. Chr. Schärtlich in Potsdam.) Weitere Auflagen: 1859. 4. Aufl. 1868. VIII u. 194 S. qu. 4°. 5. Aufl. 1877. VI u. 184 S. gr. qu. 4°. — 2. Choräle in älterer und ursprünglicher Form. Für Männerchor 3- und 4stimmig bearbeitet und mit Bemerkungen über den Vortrag versehen. Berlin, 1855. Enslin. 2. Aufl. 1869. 64 S. qu. 4°. — 3. 3 geistliche Männerchöre. Potsdam, 1863. Riegel. — 4. 2 Chöre aus dem Weihnachtsevangelium. Für den Männerchor, den gem. Chor und den dreistimmigen Kinderchor mit 2 V., Alto und VC. mit Orgel ad lib. Berlin, 1865. Springer. — 5. Adventshymnus für vierst. Männerchor. Op. 13. Das. — 6. Musikstücke für die Orgel und die Violine. 4 Sammlungen à 3 Nrn. I. 1862. II. 1863. III. 1864. IV. 1869. Das. — 7. 12 Vorspiele für die Orgel mit Bemerkungen über ihren Bau und Vortrag. Das.

Lange, Samuel **De**, ein bedeutender holländischer Organist und Komponist für sein Instrument, der am 9. Juni 1811 zu Rotterdam geboren wurde. Als seine Lehrer in der Musik werden Brenner und Mühlenfeldt genannt und von 1830 an wirkte er als Glöckner und Organist an der Großen Kirche in Rotterdam und als Musiklehrer, als welcher er namentlich zwei seiner Söhne zu ausgezeichneten Musikern ausbildete. Seine Kompositionen für Orgel, große Konzertstücke in breitem, echtem Orgelstil, von gediegenem Inhalt und gewandter Form, sind:

1. Phantasie-Sonaten Nr. 1—4. — 2. Variationen über das holländische Nationallied. — 3. Variationen über Vive le Roi. —

Sein Sohn:

Lange, Samuel **De**, ist am 22. Februar 1840 zu Rotterdam geboren und daselbst vom Vater und auf der dortigen Musikschule zu einem Orgelvirtuosen ersten Ranges und von gediegenster Kunstrichtung gebildet worden. Bis 1858 machte er noch weitere Studien bei A. Winterberger, Berth. Damcke und A. Mikuli und lebte dann mehrere Jahre zu Lemberg. Von 1863 an als Lehrer und Organist in Rotterdam thätig, machte er später Konzertreisen, auf denen er allgemeine Anerkennung als Orgelspieler fand. „De Lange“ (so urteilte S. Bagge schon

1871)[1] „darf unbedenklich als einer der bedeutendsten gegenwärtigen Orgelvirtuosen bezeichnet werden, sowohl nach Seite seines technischen Könnens, wie seines Geschmackes und seiner Richtung." Auch die Kompositionen für sein Instrument, die er bis jetzt veröffentlicht hat, zeigen sein echt künstlerisches und von einem schönen Talent unterstütztes Streben nach den höchsten Zielen der Orgelkunst.[2]) 1874 bis 1876 wirkte De Lange als Lehrer an der Musikschule in Basel und von 1876 an am Konservatorium zu Köln, wo er zugleich als Nachfolger Franz Webers den berühmten Kölner Männergesangverein leitete; 1885 kehrte er in sein Vaterland Holland zurück, um die Direktion eines Gesangvereins daselbst zu übernehmen. — Seine gedruckten Orgelwerke sind:

1. Sonate über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir." Op. 5. Rotterdam, Roothan. — 2. Sonate Nr. 2 über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott." Op. 8. Leipzig, Rieter-B. — 3. Präludium u. Fuge. Weimar, Kühn. — 4. Sonate Nr. 3. G-moll. Berlin, Simrock. — 5. Andante. Rotterdam, Lichtenauer. — 6. Präludium und Fuge für den Konzertvortrag (Gottschalg, Repertorium. II. Heft 22). Leipzig, Schuberth. — 7. 6 Transkriptionen. Rotterdam, Lichtenauer. — 8. Sonate Nr. 4. D-dur. Op. 28. Leipzig, Rieter-B. — 9. Andante Es-dur. Op. 30. Das. —

Larigot nennen die französischen und englischen Orgelbauer eine offene Quintenstimme von Metall, mit weiter Mensur und derselben entsprechendem Aufschnitt, die im Manual mit $1\frac{1}{3}$', im Pedal mit $2\frac{2}{3}$' Tongröße gelegentlich allein gesetzt wird (z. B. von Cavaillé-Coll in der Orgel von Saint-Sulpice zu Paris, im Positiv als höhere Oktave des Nasat $2\frac{2}{3}$'), gewöhnlich dagegen nur als ein Chor der Mixtur vorhanden ist.[3]) Ob eine unter dem Namen Largo im Positiv der alten Paulinerorgel zu Leipzig (1716 von Johann Scheibe erbaut und von Seb. Bach abgenommen) stehende Stimme dasselbe Register war, ist nicht mehr zu bestimmen, da jede Bezeichnung der Tongröße fehlt, dagegen war die Stimme, welche die älteren deutschen Orgelbauer Largior nannten, eine zur Gattung der Schwegel oder Schwiegelpfeifen (vgl. den Art.) gehörende Füllstimme im Grundton, die sich bezüglich der Mensur der Hohlflöte näherte, jedoch nur in kleineren Tongrößen gebaut wurde.[4])
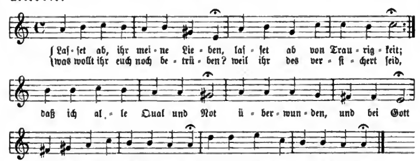
[1]) Bei Gelegenheit eines Orgelkonzertes, das L. im Münster zu Basel gab; vgl. Allg. mus. Ztg. 1871. S. 459, und ein Leipziger Referent stimmt, ebendas. S. 542, diesem Urteil vollständig bei.

[2]) Vgl. die Besprechung seiner ersten Orgelsonate von R. Succo in der Allg. mus. Ztg. 1871. S. 470—475.

[3]) Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 141. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 22. Nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 355 bezeichnete man mit Larigot ehmals „eine Wald-Flöte und Flageolet, deren Imitation zu einer Orgelstimme, die sehr hoch gehet, Gelegenheit gegeben hat".
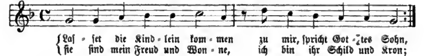
[4]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 140. Schlimbach, Über Struktur, Erhaltung 2c. der Orgel. 1825. S. 161. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 77.

Lasset ab, ihr meine Lieben, Choral. Johann Heermann hatte sein Sterblied (von 1635) auf die Weise „Wie nach einer Wasserquelle" verwiesen (vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 98. S. 131—132), und andere ältere G.-BB. bezeichnen für dasselbe auch andere, passendere Melodien dieses Metrums, wie „Zion klagt mit Angst und Schmerzen" u. s. w. Die folgende eigene Melodie:
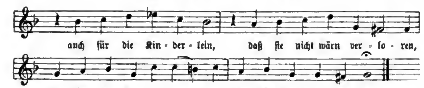


entnehmen Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 932. S. 735 dem Reimann'schen Ch.-B. 1747. Nr. 266.

Lasset die Kindlein kommen, Choral. Das Lied Dr. Kornelius Becker's, das die alten G.-BB. bald als Tauflied, bald als Begräbnislied für Kinder bringen, erschien im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Im Erfurter G.-B. 1611. Nr. CCXVIII (vgl. Wackernagel, K.-L. V. Nr. 623) ist es auf den „Thon: Ich ging einmahl spatzieren," also auf „Von Gott will ich nicht lassen" verwiesen, und die meisten späteren G.-BB. halten diese Verweisung fest. Doch hatte es in dem Leipziger G.-B. (Ritzsch) von 1627. S. 205 (Vorr. datiert 12. Mai 1606)[1] auch schon eine eigene Melodie. Joh. Herm. Schein, Kantional 1627. Nr. 237. S. 421 spricht in der Überschrift des Liedes ebenfalls von seinem „alten Ton", giebt ihm aber zugleich auch eine eigene Melodie bei. Ob dies nun dieselbe ist, die in dem gleichzeitigen Leipz. G.-B. steht, vermag ich nicht zu sagen; aber im Gothaer Cant. sacr. (II. 1655. S. 440) III. 1657. S. 202 ist Lied und Melodie überschrieben: „Tex. D. Becc. à 4. Mel. Schein.", also die letztere Schein als Erfinder zugeschrieben. Diese Melodie heißt bei Schein:
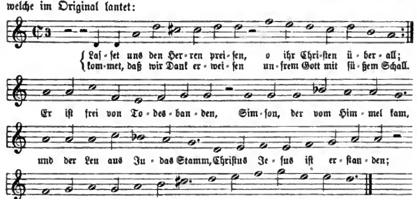


[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. III. Nr. 521. S. 953, und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 23.



und steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 138, auch noch bei Layriz, Kern. II. Nr. 246. S. 63, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 933. S. 736 und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 179. S. 117, immer als von Schein erfunden bezeichnet.

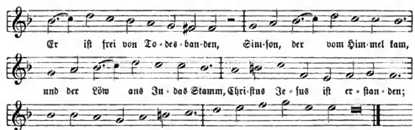
Lasset uns den Herren preisen, o ihr Christen überall, Choral. Johann Rist's Osterlied („Frewdenreiche Danksagung. Für die sieghaffte Aufferstehung Jesu Christi vnd deroselben herrliche Früchte") ist in des Verfassers „Himlischer Lieder . . . Das Erste Zehn. Lüneburg . . . M.DC.XLI." Nr. IV. S. 15—22 (Ausg. Lüneb. 1652. S. 46, im 1. Zehn „Daß Achte Lied") zuerst erschienen. Es brachte dort auch seine eigene Melodie von Johann Schop mit, welche im Original lautet:
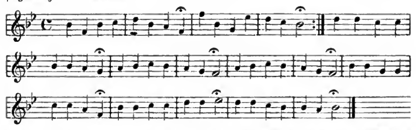


Wenige Jahre nach ihrem Erscheinen schon wurde diese Melodie von Johann Crüger, Praxis piet. mel. 1648 in folgender Weise umgebildet:[1])

Las - set uns den Her - ren prei - sen, o ihr Chri - sten ü - ber - all;
kom - met, daß wir Dank er - wei - sen, un - srem Gott mit sü - ßem Schall.

[1]) Als Umbildung bezeichnet sie Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 70, u. a., während sie von v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 163 und 170 als von Crüger neu erfunden aufgeführt wird. Diese Ansicht vertritt noch Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 24, wie denn auch schon König, Harm. Liederschatz 1738. S. 84 diese Weise als „Andere Melodie" neben der Schop'schen bringt.
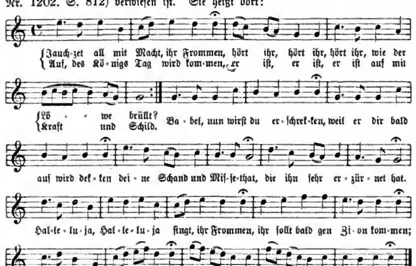


und so unter Crüger's Namen (mit der Chiffer „J C" bezeichnet) in der Praxis pietatis melica — auch in der Frankf. Ausg., z. B. 1680. Nr. 251. S. 316 bis 317 (dagegen hat Sohren in seinem späteren G.-B. 1683. Nr. 266. S. 341 bis 342 Schop's Mel.) — fortgepflanzt. Doch vermochte sie gegen die Originalweise nicht aufzukommen und diese allein hat allgemeine kirchliche Geltung erlangt. Sie erscheint in den Choralbüchern entweder unter ihrem eigentlichen Namen, wie z. B. bei Bronner Ch.-B. 1715. Nr. 156. S. 214; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 234. S. 113; im Hamb. Choral-Mel.-Buch. 1845. Nr. 97. S. 36 (während sie Schwenke's Ch.-B. 1832. Nr. 113. S. 114. 115 übertragen hat): im Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 160. S. 83 u. s. w., oder aber auf das etwas jüngere Lied Paul Gerhardt's: Sollt ich meinem Gott nicht singen" (vgl. den Art.) übertragen, wie bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 387. S. 227; im Brüder-Ch.-B. 1784. Art. 214a. S. 172 (1820. S. 259); bei Doles, Ch.B. 1785. Nr. 3; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 219. S. 106; Wigand, Hessisches Ch.-B. 1844. Nr. 186. S. 146; im Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 159. S. 92; im Ch.-B. für die Prov. Sachsen. 1886. Nr. 151. S. 101 u. s. w. — Schicht bringt in seinem Ch.-B. 1819. III. Nr. 927. S. 408 eine veränderte Fassung der Crüger'schen Bearbeitung, unter Nr. 928. S. 408. 409 aber die folgende zweite Melodie:



über deren Herkunft er keinerlei Andeutung macht. — Von Tonsätzen zu Schop's Weise nennen wir: einen von Seb. Bach in den „Choralges." 3. Ausg. 1832. Nr. 220. S. 128; einen solchen von Dr. Eduard Krüger, aus seinem Ch.-B. 1855 abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 363. S. 595, und einen
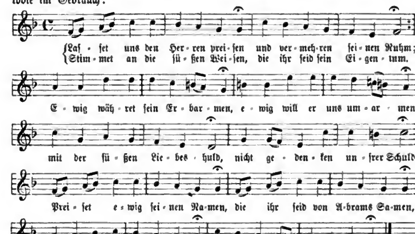
von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 134. S. 157. Johann Crüger's Originaltonsatz zu seiner Weise ist aus den „Geistlichen Kirchenmelodien" 1649 mitgeteilt: mit der Instrumentalbegleitung bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 82. S. 61. 62, ohne dieselbe bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 362. S. 594.

Lasset uns den Herren preisen und vermehren seinen Ruhm, Choral. Die jetzt allgemein auf dieses Lied übergegangene Melodie gehörte ursprünglich dem Liede „Jauchzet all mit Macht, ihr Frommen" der Tranquilla Sophie Schröder. Als dieses im Schütze'schen G.-B. 1697. S. 395 erschien, war es auf die Weise „Werde munter, mein Gemüte", deren Abgesang wiederholt werden mußte, verwiesen. Aber schon im Darmst. G.-B. (Ziehlen) 1698. S. 374 erhielt es mit unsrer Melodie eine eigene Weise, die ihm auch im Freylinghausen'schen G.-B. I. 1704. Nr. 541. S. 850—851 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1333. S. 908) blieb, und auf die unser Lied I. 1704. Nr. 488. S. 765 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1202. S. 812) verwiesen ist. Sie heißt dort:
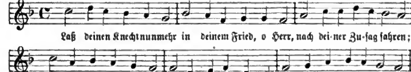


und steht in derselben Zeichnung auch im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 601. S. 605—606. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 382 hat sodann die Weise unter Beseitigung der Wiederholungen und anderweiter choralmäßiger Reduktion auf unser Lied übertragen, nnd ihm folgen alle späteren Ch.-BB., wie z. B. Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 265; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 227. S. 184 (1820. S. 278); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 90. S. 94. 95 (mit dem Originalnamen aber unser Lied unterlegt); Schicht, Ch.-B. I. Nr. 368. S. 161; Blüher,

Ch.-B. 1825. Nr. 322. S. 247; Layriz, Kern III. Nr. 486. S. 71; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 193. S. 70 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 248. S. 116; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 934. S. 736, u. a. — Einen schönen Tonsatz zu der Weise in ihrer Freylinghausen'schen Fassung giebt Robert Franz in seinen „Sechs Chorälen für gemischten Chor." Nr. 3. S. 10—13. — In der Hannoverischen Provinzialkirche steht die folgende zweite Melodie im Gebrauch:
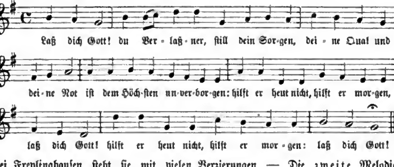


die 1740 von dem Schloßorganisten Franz Heinrich Christoph Meyer (vgl. den Art.) in Hannover erfunden wurde. Sie steht handschriftlich in dem Ch.-B. seines Sohnes C. L. Meyer mit der Bezeichnung „Fr. H. C. Meier. 1740" (vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 427), und gedruckt bei Böttner, Ch.-B. 1800 (1817). Nr. 86. S. 57, und bei Endhausen, Choral-Mel. 1846. Nr. 94 (2. Ausg. Nr. 102).

Laß deinen Knecht nunmehr, Choral. Für die eigene Weise dieses Nunc dimittis-Liedes eines unbekannten Verfassers giebt Döring, Choralkunde 1865. S. 450 (auch S. 58. 59. Anm. und S. 432) ein 1611 in Thorn gedrucktes polnisches Kantional der Böhmischen Brüder als älteste Quelle an. Sie heißt bei Döring „Sieben slawische Melodien" ꝛc. (Beigabe zur Choralkunde). Nr. 7. S. 8:
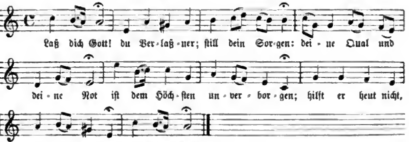


Döring, der sie auch in dem Thorner Kantional des Artomius von 1646 (und zwar durch ausnahmsweise Hinzufügung eines bezifferten Basses ausgezeichnet) fand, nennt sie eine „sehr wertvolle Melodie“ und bemerkt noch: „ich habe sie nicht in gleichzeitigen Gesangbüchern, wohl aber später bei König (1738 — sie steht in dessen Harm. Liederschatz. S. 48) wiedergefunden.“ Auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 928. S. 733 teilen sie mit, schreiben aber das Lied wohl irrtümlich Joh. Christoph Arnschwanger zu.
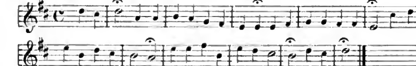
Laß dich Gott! du Verlaßner, still dein Sorgen, Choral. Das Lied des Herzogs Anton Ulrich zu Braunschweig-Lüneburg erschien zuerst in seinem „Christ Fürstl. Davids-Harpffen-Spiel ꝛc.“ Nürnberg, 1667. S. 273. Von eigenen Melodien sind demselben im Freylinghausen'schen G.-B. II. 1714. Nr. 468 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1018. S. 680—681) die zwei folgenden vorgedruckt, die sich beide auch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 551. 552 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 343. 344 finden. — Die erste derselben giebt Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 469. S. 322 aus einem Straßb. G.-B. von 1713, also aus einer wohl etwas älteren Quelle als das zweite G.-B. Freylinghausen's, in folgender Zeichnung:



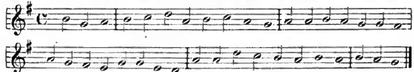
Bei Freylinghausen steht sie mit vielen Verzierungen. — Die zweite Melodie heißt im Original bei Freylinghausen:
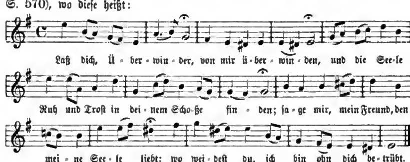


und steht dort, sowie bei König an erster Stelle, während sie im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 627. S. 635 allein unsrem Liede beigegeben ist. — Bei König a. a. O. erscheint als „Andere Melodie" noch die folgende dritte Weise:



und eine vierte hat Dr. Friedr. Filitz erfunden und in seinem Ch.-B. zu dem Bunsen'schen G.-B. 1847. Nr. 117. S. 73 als „neu" veröffentlicht. Sie ist auch bei Jakob u. Richter, Ch-B. II. Nr. 930. S. 734 aufgenommen und heißt:
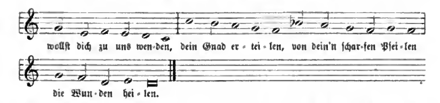


Laß dich, Überwinder, von mir überwinden, Choral. Die Quelle für das Lied von Traugott Immanuel Jerichow, wie für seine eigene Melodie ist das Freylinghausen'sche G.-B. II. Teil. Nr. 396 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 860. S. 570), wo diese heißt:



Die Weise dürfte jedoch außer dem Bereiche des Freylinghausen'schen Gesangbuchs kaum in kirchlichem Gebrauche gewesen sein; König hat sie nicht, dagegen ist sie bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 931. S. 735 erhalten.

Laß, Herr, vom Zürnen über uns Elenden, Choral. Dies Lied der Böhm. Brüder ist die Verdeutschung des Bußgesangs „Aufer immensam, Deus aufer iram" von Georg Thymus im sapphischen Versmaße des lateinischen Originals von Georg Vetter. Es erschien mit der folgenden eigenen Melodie:

Laß, Herr, vom Zür - nen ü - ber uns E - len - den, laß ab vom Grim - men,



die das antike Horazische Metrum genau darstellt, im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 205 (vgl. Wackernagel, K.-L. 1841. Nr. 412. S. 328). Sie ist bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 113. S. 50 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 156. S. 235 erhalten. — Eine **zweite** Melodie, die in „Harmoniae sacrae etc. in Gymnasio Gorlicensi etc." Görlitz 1613 steht (vgl. v. Tucher a. a. O. S. 358), ist nicht weiter bekannt geworden, doch ist sie bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. Nr. 155. S. 234. 235 mit dem Originaltonsatz wieder abgedruckt. Vgl. den Art. „Wend deinen Zorn ab, lieber Herr, mit Gnaden."
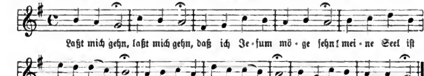
Laßt ab von Sünden alle, Choral. Die Melodie von Johann Schop:

{Laßt ab von Sün-den al-le, laßt ab und zwei-felt nicht,
{Daß Chri-stus wird mit Schal-le bald kom-men zum Ge-richt.
Sein Stuhl ist schon be-rei-tet, der Herr kommt of-fen-bar,
er kommt und wird be-glei-tet von ei-ner gro-ßen Schar.

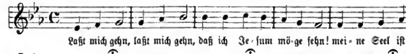
erschien gleichzeitig mit dem Liede Johann Rist's („Ernstliche Betrachtung des herannahenden jüngsten Tages 2c.") in den „Himmlischen Liedern". 4. Zehen. „Das Siebende" (Gesamt-Ausg. Lüneb. 1651. S. 240), blieb demselben aber nur in einzelnen G.-BB. des 17. Jahrhunderts, z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1057. S. 1343, erhalten. Sonst war das Lied von Anfang an auch auf die Weise „Wacht auf, ihr Christen, alle" verwiesen und selbst in Königs Sammelwerk findet sich die Schop'sche Melodie nicht mehr.

Laßt mich gehn, daß ich Jesum möge sehn, Choral. Dieses Lied des Berliner Predigers Gustav **Knak** (1806—1878) erschien in dessen „Zionsharfe" 1840 und fand zunächst Aufnahme in den Berl. Liederschatz 1863, und neuerdings auch in mehrere Kirchengesangbücher (z. B. Wittenb. G.-B. 1866; Oelser G.-B. 1867; G.-B. der Prov. Sachsen; Neues G.-B für die ev. Landeskirche des Königreichs Sachsen). Da aber die **erste eigene Weise**, die es erhalten hatte, für

den Gemeindegesang nicht brauchbar war,[1]) so wurden für dasselbe mehrere neue choralmäßige Melodien erfunden. Von solchen führen wir an: als zweite Melodie die folgende von Aug. Jakob (vgl. den Art.), die wohl für das Oelsische G.-B. bestimmt war nnd bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 935. S. 737 heißt:



Für das neue Landeschoralbuch des Königreichs Sachsen. 1883. Nr. 103. S. 60 schrieb Oskar Wermann (vgl. den Art.) eine dritte Weise:



voll Verlan-gen, ihn auf e-wig zu um-fan-gen und vor sei-nem Thron zu stehn.
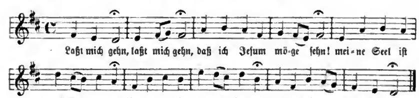
eine vierte, von Dr. Otto Taubert, Kantor am Gymnasium zu Torgau, 1885 komponierte, teilt Zahn, Psalter u. Harfe 1886. Nr. 530. S. 365 mit; sie heißt:

Laßt mich gehn, laßt mich gehn, daß ich Je-sum mö-ge sehn! mei-ne Seel ist
voll Verlan-gen, ihn auf e-wig zu umfan-gen und vor sei-nem Thron zu stehn.

Endlich hat das neue Ch.-B für die Prov. Sachsen (von Jul. Schäffer) 1886. Nr. 100. S. 66 die folgende fünfte Melodie veröffentlicht:
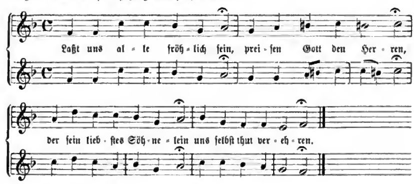
---

[1]) Sie ist von einem K. Voigtländer und steht in Straube's Reiseharfe. 1843. Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. VII. S. 196. In pietistischen Kreisen wird sie viel gesungen; vgl. Dölcker, Geistl. Lieder. Stuttg. 1876. Nr. 76. S. 116, und ähnliche Sammlungen; neustens fand sie auch in Schäffers, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 168. S. 193, sowie in dessen Ch.-B. für die Prov. Sachsen. 1886. Anhang Nr. 7. S. 125 Aufnahme; freilich nur, um überhaupt eine Melodie für das Lied zu bringen. Schäffer bemerkt mit Recht: „Diese Melodien (nämlich die fragliche und einige ähnliche) sind so niedrigen Gefühlssphären entsprungen, daß ihre Aufnahme in die Kirche äußerst bedenklich erscheint. Es ist zu beklagen, daß irrtümliche Ansichten von dem Begriff des Volkstümlichen schon hie und da Veranlassung gegeben haben, eine Anzahl dieser verwerflichen Weisen, die auch mit dem edlen Volksliederstil nichts gemein haben, in die Kindergottesdienste und Jünglings-Vereine einzuführen." Vgl. Vorr. S. VII des Ch.-B.s von 1880. Faißt, Zur Hebung des Gesangunterrichts rc. Stuttg. 1881. S. 26. 27.



welche dort mit „D. Schultze" bezeichnet, also wohl von dem Generalsuperintendenten Dr. Schultze in Magdeburg erfunden ist.

Laßt uns alle fröhlich sein, Choral. Das Lied kommt in den ältesten Quellen (z. B. Niedling, Lutherisch Handbüchlein. Altenb. 1655. S. 578; Vorrat von alten und neuen christlichen Gesängen. Leipz. 1673. S. 113; Quirsfeld, Geistl. Harffen-Klang. 1679. S. 86 u. a.)[1]) ohne Angabe eines Dichters vor; erst die G.-BB. des 18. Jahrhunderts schreiben dasselbe dem 1554 als Diakonus zu Glaucha im Schönburgischen lebenden Urbanus Langhans zu.[2]) Er wird ebenso auch als Komponist der Melodie angegeben; beides aber ist gleich unsicher, denn auch die Melodie wurde bis jetzt nur in folgenden Quellen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgefunden: „Dreßdenisch Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder. II. Teil. Dreßden, 1632 (vgl. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 27. S. 17) und Ausg. 1656. 4⁰. S. 89. Nr. 54; Erfurter G.-B. von 1693, vorletzte Seite, und ihr ganzer Habitus deutet vielmehr auf diese Zeit, als auf die Mitte des 16. Jahrhunderts als ihre Entstehungszeit.[3]) Sie heißt im Original und in ihrer jetzt gebräuchlichen Form:
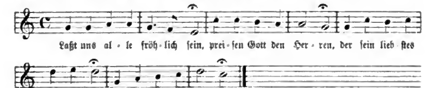


[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 27.
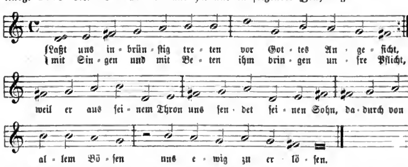
[2]) Vgl. Schamelius, Lieder-Komment. I. S. 113; Wetzel, Hymnop. II. S. 59; Richter, Biogr. Lex. S. 287.

[3]) „Mir scheint die Melodie dem 17. Jahrhundert anzugehören," bemerkt Erk, Ch.-B. 1863. S. 234.
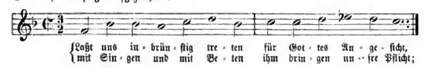
Aus dieser Weise wurde eine Melodie zu „Hosianna, Davids Sohn“ herausgebildet, die sich nach Zahn (Euterpe 1878. S. 172) „wohl zuerst in Klein's Ch.-B. 1785 finden dürfte“, dann auch bei Schicht, Ch.-B. 1819. Nr. 1193 und bei Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 792 aufgenommen ist. — Eine zweite Weise aus Joh. Balth. König's Harmonischem Liederschatz 1738. S. 42 geben Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 937. S. 738 in folgender Gestalt:

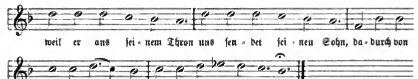


Laßt uns inbrünstig treten, Choral. Für dieses Neujahrslied eines unbekannten Verfassers sind zwei eigene Melodien vorhanden. Die erste derselben erschien zugleich mit dem Liede in Peter Sohren's Ausgabe der Praxis pietatis melica. Frankfurt a. M. 1676 (vgl. Döring, Choralkunde 1865. S. 122), Ausg. 1680. Nr. 184. S. 216 anonym und in folgender Zeichnung:



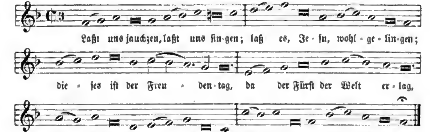
Der Anfangston d ist zwar in der Praxis pietatis melica nicht bloßer Druckfehler (wie A. G. Ritter gemeint hat), da auch der dort gegebene Baß (h) zu demselben stimmt; doch wurde er später, z. B. bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 68. S. 41, und König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 43 mit Recht in e geändert, da die ganze Melodie in E-moll steht. — Die zweite Weise unsres Liedes findet sich erstmals im Lüneb. G.-B. von 1686 (Ausg. 1695. Nr. 235. S. 188) wie folgt aufgezeichnet:
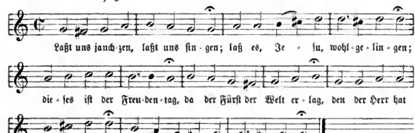




Sie ist dort mit der Chiffer „F. F.“ versehen, also von dem Lüneburger Kantor Friedrich Funck für das angeführte G.-B. erfunden. König, a. a. O. bringt sie in vierteiligen Takt umgesetzt als „Andere Melodie“ des Liedes. Doch haben weder das Lied, noch eine dieser Melodien weitere Verbreitung erlangt.

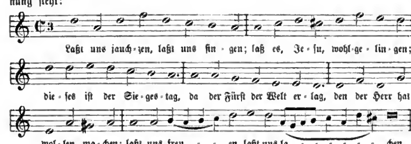
Laßt uns jauchzen, laßt uns singen, Choral. Das Osterlied Ernst Christoph Homburgs brachte schon bei seinem ersten Erscheinen in des Dichters „Geistlicher Lieder Erster Theil, Jehna, 1659.“ S. 384 eine eigene Melodie von Werner Fabricius mit, die im Original lautet:



und in den G.-BB. des 17. Jahrhunderts mehrfach mit dem Liede vorkommt; vgl. z. B. Läneb. G.-B. 1695. Nr. 556. S. 443, u. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 228. S. 228. Auch König, Harm. Liederschatz 1738. S. 84 bringt sie noch, in vierteiligen Takt umgesetzt und vereinfacht, aber schon an zweiter Stelle, während die erste eine zweite Melodie einnimmt, welche bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 154. S. 85 heißt:
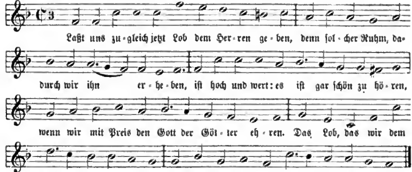


und dann da, wo das Lied jetzt noch berücksichtigt ist, die Originalweise verdrängt hat. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 195. S. 71 z. B. hat diese zweite Weise (allerdings stark geändert), weil das Lied im Halberst. G.-B. Nr. 171 erhalten ist. — Eine dritte Weise, die bei Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 273. S. 355, ohne eine Andeutung ihrer Herkunft, in folgender Zeichnung steht:
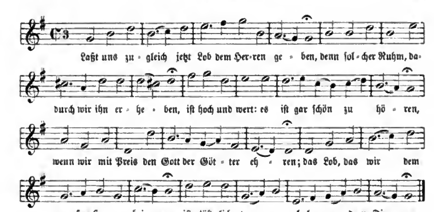


ist wohl kaum in kirchlichem Gebrauch gestanden.

Laßt uns zugleich jetzt Lob dem Herren geben, Choral. Dieses Loblied Johann Franck's (Geistl. Sion 1674. S. 163) über den 146. Psalm, war bei seinem ersten Erscheinen in den G.-BB. (Berl. G.-B. von Runge 1653. Crüger, Prax. piet. mel. 1656. Frankf. Prax. 1680. S. 436 u. a.) auf die Melodie „Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne", d. h. des 23. Psalms („Mon Dieu me paist sous sa puissance haute" von Cl. Marot, „Mein Hüter und mein Hirt ist Gott der Herre" von A. Lobwasser) verwiesen. Später hat es auch zwei eigene Melodien erhalten. Die erste derselben, von Peter Sohren, steht mit „P. S." bezeichnet in dessen G.-B. „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 567. S. 747, und heißt:



Die zweite Weise aus dem Freylinghausen'schen G.-B. II. 1714. Nr. 189. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 467. S. 305 lautet:



Sie bringt in vierteiligen Takt umgesetzt auch König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 376, aber unter dem Namen „Entzünde dich in Andacht, meine Seele“.

Laudamus, ein Abschnitt des Gloria in der Messe, der diesem angeblich von dem Bischof Hilarius von Poitiers († 368) beigefügt worden sein soll, und zuerst in den apostol. Konstitut. libr. VII (dem Anfang des 4. Jahrh. angehörig) vorkommt. In der römischen Kirche begründet die liturgische Einrichtung zunächst die Gliederung des Meßtextes in die fünf Hauptabschnitte des Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei, außerdem wird aber noch der fortlaufende Text jedes einzelnen dieser Stücke für den Vortrag des Liturgen in kleinere Abschnitte zerlegt, und zwar der des Gloria in die folgenden: 1. Gloria in excelsis Deo; 2. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis; 3. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te; 4. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam; 5. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe, Domine Deus, agnus Dei, filius patris; 6. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! 7. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis! 8. Quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen. Dieser Gliederung schlossen sich die Messenkomponisten der katholischen Kirche an: die älteren des 15. und 16. Jahrhunderts noch in weniger ausgeprägter Weise,[1]) während die späteren Komponisten namentlich in der ausgeführten, feierlichen Messe die einzelnen Abschnitte als selbständige Musikstücke behandeln und dabei auf zweckmäßige Abwechslung durch Solostimmen und Chor, auch durch die Wahl der begleitenden In-

[1]) So teilt z. B. Palestrina das Gloria seiner Messen meist in die drei Sätze des Et in terra, des Qui tollis und des Quoniam etc. Vgl. Beispiele bei Proske, Musica divina. Bd. I.

strumente, ihr Absehen richteten.[1]) Die evangelische Kirche folgte anfangs wie bei allen Stücken des liturgischen Gesangs, so auch beim Gloria der Praxis der mittelalterlichen Kirche. Aber bald treffen wir auch die Anordnung, daß „der Priester diesen englischen Hymnus anheben und die Kirche (d. h. die Gemeinde) ihn vollenden soll,[2]) und schon im ersten Jahrzehnt der Reformation hatte ja Nikolaus Decius sein Glorialied „Allein Gott in der Höh sei Ehr" für diesen Zweck gedichtet, in welchem die 2. Strophe „Wir loben, preisen, anbeten dich ꝛc." das Laudamus repräsentiert. Dies Lied oder auch ein anderer „lateinischer oder deutscher Hymnus", trat hauptsächlich an die Stelle des Et in terra pax und der Chor „samt dem Organisten" fuhr, nachdem es von der Gemeinde gesungen war, mit dem Laudamus, oder einer „Musica figurata, einem deutschen Psalm figuraliter gesungen" fort.[3])

Laudes heißt diejenige unter den in der römischen Kirche vorgeschriebenen, mit Gebet, Lektionen und Psalmengesang zu haltenden Tageszeiten, die sich morgens der Matutin oder Mette unmittelbar anschließt und mit dieser und der Vesper samt Kompletorium die großen Horen (horae majores) bildet. Die zum Singen in den Laudes vorgeschriebenen Psalmen sind: Ps. 93. 100. 43. 47 und 148. 149. 150, welch letztere drei als ein Psalm angesehen und behandelt werden. Davon, daß nicht nur diese Psalmen und insbesondere die drei letzten derselben, sondern auch mehrere der übrigen Stücke (z. B. die Kantica „Benedictus" und „Benedicite"), die in diesem Gottesdienst gesungen werden, Lobpreisungen sind, erhielt derselbe den Namen Laudes. — Die evangelische Kirche hat nach Luthers Vorgang (Form. Missae 1523) die Laudes mit der Mette verbunden und die wichtigsten Gesangstücke der ersteren in verschiedener Weise den Metten der einzelnen Wochentage zugeteilt. Mit der Mette sind dann im Verlauf der Zeit natürlich auch diese Stücke aus dem Kirchengebrauch verschwunden. Vgl. auch den Art. „Mette".

Laufgraben, ein Terminus der Orgelbauer. Bei den gemischten Stimmen (Mixtur, Kornett, Zimbel u. a.) der Orgel stehen auf einem gemeinsamen Pfeifenstock so viele Pfeifen hinter einander, als die betreffende Stimme Chöre hat; aus der Kanzelle und durch die Schleife kommt aber der Wind nur durch eine Öffnung, und um ihn allen Pfeifen einer mehrchörigen Stimme zuzuführen, mußte deswegen

[1]) So bildet z. B. Seb. Bach in der H-moll-Messe aus dem Gloria folgende Tonsätze: 1. den Chor „Gloria — voluntatis"; 2. die Arie „Laudamus — glorificamus te"; 3. den Chor „Gratias — gloriam tuam"; 4. das Duett „Domine Deus — filius patris"; 5. den Chor „Qui tollis — deprecationem nostram"; 6. die Arie „Qui sedes — miserere nobis"; 7. die Arie „Quoniam tu solus — Jesu Christe", und 8. den Chor „Cum sancto spiritu — Amen."

[2]) Schleswig-Holstein. K.-O. 1542. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1533. 1536. 1564.

[3]) Keuchenthal, Kirchengesf. 1573. Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. K.-O. von Rotenburg a. d. T. 1611.

im Pfeifenstock eine besondere Vorrichtung getroffen werden, die eben Laufgraben genannt wird. Sie besteht in einer Röhre, die der Breite nach durch den Pfeifenstock gebohrt ist, und vorne gegen die Schleife ein Einfallsloch für den Wind, oben nach dem Fuß der Pfeifen zu aber so viele Ausgänge hat, als Pfeifen (Chöre) auf jeden Ton kommen. — Eine weitere Anwendung des Wortes Laufgraben vgl. im Art. „Durchstechen des Windes".

Laurentius, Christian, Hoforganist zu Altenburg, aus der Grafschaft Tonna gebürtig; er erhielt den grundlegenden Musikunterricht in seiner Heimat von dem Kantor Laurentius und bildete sich bei dem Hofkapellmeister Chr. Fr. Witt (vgl. den Art.) zu Gotha weiter aus.[1] 1722 ernannte ihn der Herzog von Gotha zum Organisten an der Stiftskirche daselbst und zum Mitglied der Hofkapelle. 1732 aber wurde er Hoforganist zu Altenburg, als welcher er um 1750 starb. Er hat sich als Komponist durch verschiedene sehr tüchtige Klavier- und Orgelwerke bekannt gemacht, die aber nicht gedruckt wurden.[2])

Laurentius Laurentii, zu deutsch eigentlich Lorenz Lorenzen,[3]) Kantor und Musikdirektor am Dom zu Bremen, war am 8. Juni 1660 zu Husum im Schleswigschen als der Sohn eines dortigen angesehenen Bürgers geboren. Sein Vater, der ein großer Musikliebhaber war, hielt darauf, daß sein Sohn neben der gelehrten Bildung, die er auf der Universität Kiel erlangte, auch eine tüchtige musikalische Bildung sich zu eigen mache. Nach Absolvierung seiner Studien erhielt er die genannte Stellung an der „Königl. Dom- und Hauptkirche in Bremen" und hatte sie 38 Jahre lang inne. Er starb, nachdem ihn Kränklichkeit kurz vorher genötigt hatte, in den Ruhestand zu treten, am 29. Mai 1722. Kirchenkompositionen sind von ihm nicht bekannt geworden, und auch in seinem Gesangbuch, in dem er seine geistlichen Lieder niederlegte, die ihn als frommen und bedeutenden Dichter zeigen, und die seinem Namen ein bleibendes Andenken in der evangelischen Kirche sichern, hat er keine von ihm erfundene Melodien beigegeben. Er bemerkt vielmehr ausdrücklich: „ich habe gegenwärtige geistliche Lieder und Lobgesänge über die Sonn- und Festtagsevangelien nach der Methode gemacht, daß alle Lieder auf schon bekannte und eingeführte Melodien können gesungen werden, weil dergleichen Arbeit wenig ans Licht gekommen, auch vielleicht verlangten Zweck nicht erreichen können, weil die Lieder nicht nach bekannten Melodien gerichtet gewesen."[4]) Gleichwohl will er sein Werk nicht nur als ein „Privat- und Hauß-Liederbuch", sondern auch als

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 170.

[2]) Gerber (Altes Lex. I. S. 790) besaß „IV wohlgerathene Orgelfugen" von ihm.

[3]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 452.

[4]) Wenn man an die massenhaft produzierten Melodien, wie sie den G.-BB. von P. Sohr, Rist, Freylinghausen u. a. beigegeben sind, denkt, von denen verhältnismäßig so wenige nur in Gebrauch gekommen sind, so kann man die Zurückhaltung Laurentiis nur loben.

einen „neuen musicalischen Kirchen-Jahrgang“ angesehen wissen. — Dieses sein Gesangbuch hat den Titel:

Evangelia Melodica, das ist: Geistliche Lieder und Lobgesänge nach dem Sinn der ordentlichen Sonn- und Festtags-Evangelien zur Übung und Beförderung der Gottseligkeit nach bekannten Melodien mit Fleiß eingerichtet; auch daneben zu einigen Musicalischen Jahrgängen nach neuern Melodien gewidmet ꝛc. Bremen bei Johann Wessel. 1700.

Laus tibi Christe! ist die liturgische Response, mit der in der alten Kirche die Gemeinde (in der römischen Kirche die Ministranten) die Lektion des Evangeliums in der Messe beantwortete. In der evangelischen Kirche folgte dieser Lektion meist unmittelbar das Credo; im 17. Jahrhundert aber kam die Sitte auf, daß an dieser Stelle der Liturgie „nach Gelegenheit der Zeit noch eine Moteta figuriert“, oder „einen Sonntag um den andern, wo es nicht in der Fasten ist, figuraliter musiciert“, „ein Figuralstück, wo mans haben kann“ aufgeführt wurde.[1]) Neuerdings hat man das Laus tibi Christe in verschiedener Weise wieder aufgenommen. Die Preuß. Land-Agende 1829. S. 6 läßt den Liturgen nach Lesung des Evangeliums sprechen: „Gelobt seist du, o Christus, Amen“, oder: „Ehre sei dir, o Herr, Ehre sei dir“ und den Chor Amen dazu singen, oder überträgt das „Ehre sei dir, Herr!“ dem Chor, wobei das Amen wegbleibt. Andre lassen „Lob sei dir, o Christe!“ oder „Lob, Ehr und Preis sei unsrem Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit!“ (Löhe's Ag. 1853; K.-O. der Hofk. zu Hannover 1858) entweder vom Liturgen sprechen und vom Chor oder der Gemeinde mit Amen schließen, oder von Chor oder Gemeinde singen. Schoeberlein, Schatz I. S. 238 will den Lobspruch vom Chor gesungen und von der Gemeinde mit Amen bekräftigt wissen. Sätze für den Chor mit Amen der Gemeinde („zu fakultativem Gebrauch“) giebt derselbe a. a. O. S. 244—249; ebenso die Preuß. Land-Ag. 1829. Musikanhang. S. 27. 28, Layriz, Kern IV. S. 21. Nr. 26. 27 u. a. Layriz hat außerdem noch ein Agne Deus („O Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gieb uns deinen Frieden“) aus dem Bamb. G.-B. 1628 als besondere Response für die Passionslektionen.

Laus tibi, Domine. Im liturgischen Gesang der Mette und Vesper gab man den Eingangsantiphonen frühe schon das Gloria patri als Abschluß bei, hängte demselben aber, um es vom Gloria patri des Introitus zu unterscheiden, ein Halleluja an. An die Stelle dieses Halleluja trat während der kirchlichen Trauerzeiten, da kein Halleluja in der Kirche ertönen soll, das Laus tibi, Domine, rex aeternae gloriae! Lob sei dir, o Herr, du König der ewigen Herrlichkeit! — In der Reformationszeit kam zwar mit den Eingangsantiphonen auch dieses Stück in

[1]) K.-O. des Herz. Johann Ernst zu Sachsen. 1664. Magdeb. Agenda. 1667. Schwarzb. Agende 1675, u. a.

die evangelische Liturgie des Nebengottesdienstes herüber; bald jedoch trat an die Stelle derselben ein Eingangslied der Gemeinde (gewöhnlich „Komm, heiliger Geist") und sie schwanden aus dem Gebrauch. — Die neueren Liturgiker sind über die Wiederherstellung dieser Eingangsstücke geteilter Meinung: die einen verlangen dieselbe (Hommel, Löhe, Frühbuß, Schubring u. a.); andere wollen sie nicht mehr und sprechen für deren Ersetzung durch ein Gemeindelied (Schenk, Petri, Schmeling u. a.), und Schoeberlein (Schatz I. S. 535) macht einen vermittelnden Vorschlag. Er meint: „für die tägliche Mette und Vesper dürfte das Gemeindelied wohl ausreichen, hingegen für die vollständige und feierliche Mette und Vesper an Sonn- und Feiertagen sollten die alten Antiphonen gebraucht werden." Sätze des Laus tibi, Domine findet man bei Schoeberlein, a. a. O. I. S. 540 u. 541, und bei Proske, Musica divina. Tom. III. S. 14 und 70.

Layriz, Dr. Friedrich, verdienter Hymnologe, der im Kreise der Männer, denen die lutherische Kirche in Bayern ihre jetzigen kirchenmusikalischen Einrichtungen verdankt, einer der thätigsten war, und der durch seine Choralsammlung auch auf die hymnologischen Bestrebungen in der deutschen evangelischen Kirche überhaupt einen fördernden Einfluß geübt hat. Er war am 30. Januar 1808 zu Nemmersdorf in Oberfranken geboren, studierte 1826—1830 zu Erlangen Theologie und wurde 1833 Repetent am dortigen theologischen Seminar. Nach mehrjähriger Wirksamkeit als Hilfsgeistlicher, kam er 1837 als Pfarrer nach Hirschlach und begann bereits hier seine hymnologische Thätigkeit, indem er — getragen von der Überzeugung, daß es mit dem Kirchengesang so lange nicht besser werden könne, als man „die jetzigen Verunstaltungen der Melodie und den langsamen, schleppenden, accentlosen Schneckengang des Chorals nicht nur in der Kirche beibehalte, sondern auch in der Schule fortzuleiern fortfahre," — 1839 zunächst für die Schule zweistimmig gesetzte Melodien „in ihren ursprünglichen Rhythmen" herausgab. 1842 wurde er Pfarrer zu St. Georgen und erhob nun 1843 als einer der ersten seine Stimme gegen das Bayrische Gesangbuch von 1811, stellte demselben als Probeentwurf eines neuen Gesangbuchs 1844 seinen „Kern des deutschen Kirchenlieds" entgegen und veröffentlichte gleichzeitig als „Kern des deutschen Kirchengesangs" die erste Auflage seines Choralbuchs. In diesem seinem Hauptwerk, das er, nachdem er 1846 Pfarrer zu Schwaningen (bei Ansbach) in Mittelfranken geworden war, in zwei weiteren Auflagen herausgab, wollte er „einesteils für jedes in den neueren G.-BB. und Liedersammlungen aufgenommene Lied eine gute Weise geben, weshalb er auch noch über die eigentliche Blütezeit des evangelischen Kirchengesangs hinausgriff, und Nachklänge derselben aus der Zeit bis zu dem 1687 erschienenen großen Darmstädter Kantional aufnahm, anderenteils überhaupt wieder die Herrlichkeit des altprotestantischen Kirchengesanges der jetzt lebenden Generation zum Bewußtsein bringen, indem er im Anschluß an Herm. Schein die charakteristischen Merkmale desselben darstellte, nämlich

hinsichtlich der Melodie den lebensvollsten, mannigfachst ausgebildeten, volksmäßigen Rhythmus, und hinsichtlich der Harmonie strenges Festhalten an der Eigentümlichkeit der besondern Tonart, entschiedene Vorliebe für den Ernst und die Kraft der Konsonanzen, sowie selbständige, melodische Führung sowohl der Grundstimme als der Mittelstimmen." Die Ausführung dieser Grundsätze ist dann freilich etwas subjektiv geraten. Schon hinsichtlich der Auswahl muß es sehr fraglich erscheinen, ob das eine „gute Weise" für ein Lied giebt, die aus zwei andern bekannten Weisen zusammengeschmolzen wird, oder die aus einem Stück Layriz besteht, an das eine kirchliche Weise angeflickt ist, oder die man aufs Prokrustesbett spannt, damit sie für ein anderes Lied tauglich werde.[1]) Die einzig „gute Weise" für ein Kirchenlied ist nur die kirchlich recipierte, selbst wenn sie aus Freylinghausen oder noch späterer Zeit stammt. In Bezug auf den Rhythmus sodann, brachte Layriz seine Vorliebe für den quantitierenden Rhythmus, in dem allein er das Heil sah, dazu, daß er sogar neuere Melodien mit accentuierendem Rhythmus in jenen umsetzte,[2]) ein Verfahren, dessen Ungereimtheit er freilich später selbst einsah.[3]) Die gleichen Willkürlichkeiten laufen auch in der Harmonisierung mit unter, in der er sich „nicht an den Satz eines einzelnen der alten Tonsetzer gebunden erachtete."[4]) Im gleichen Geiste wie auf dem Gebiete des Chorals, arbeitete Layriz auch noch auf dem des liturgischen Gesanges der evangelischen Kirche. Er starb zu Schwandorf 1859. — Seine hierhergehörigen Werke sind:

1. 117 geistliche Melodien, meist aus dem 16. u. 17. Jahrh. in ihren ursprünglichen Rhythmen, zum Gebrauch in Schule und Haus zweist. gesetzt. Erlangen, 1839. 8°. 2. Aufl. 1848. 55 S. 200 Choralmel. — 2. Kern des deutschen Kirchenlieds von Luther bis Gellert. Als

[1]) So sind bei Layriz III. S. 63. Nr. 470 „Geduld die solln wir haben" und „Christus der ist mein Leben" zu einer neuen Weise zu „Jesu, nun sei gepreiset" zusammen geschmolzen; vgl. auch III. S. 6. Nr. 362 u. a.; oder es ist II. Nr. 198. S. 37 eine Weise für „Gott lebet noch" aus einer Einleitung von Layriz und „Alle Menschen müssen sterben" gebildet; um für „Dein König kommt in niedern Hüllen" eine Weise zu gewinnen, ist II. S. 14. Nr. 158 „O Welt ich muß dich lassen" einfach verlängert.
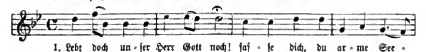
[2]) So z. B. „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" aus Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 421 in seiner ersten Aufl. 1844. Nr. 194, worin ihm Reinthaler, Deutsche Liederbibel 1863, Kulke in seinem Ch.-B. u. a. folgten.

[3]) Vgl. das Vorwort der 3. Aufl. I. S. VI: „die in den früheren Ausgaben gemachten Versuche, einer Melodie erst noch nachträglich einen quantitierenden Rhythmus zu geben, sind nunmehr sämtlich zurückgenommen."

[4]) Daher trifft wohl auch ihn und nicht allein v. Tucher jenes scharfe Wort Dr. Friedr. Filitz' („Die Reform des ev. Gemeindegesangs." Euterpe 1880. S. 3): „Eine entsprechende dilettantische Kritik suchte dann auszumachen, welcher unter einigen Dutzend Tonsätzen als der eigentliche Treffer zu betrachten sei, und, falls keiner genügen wollte, gab es endlich noch ein liebhaberliches Anch'io, einen Impromptuversuch, den vollkommen genügenden Tonsatz in aller Naivetät auf eigene Hand zu produzieren, auf der Grundlage eines antiken Basses, wo möglich, oder mit andrer Altflickerzuthat."

Probeentwurf zu einem Bayr. G.-B. 2 Tle. Nördlingen, 1844. 8°. 450 Lieder.[1]) — 3. Kern des deutschen Kirchengesangs. Eine Sammlung von 200 Chorälen, meist aus dem 16. u. 17. Jahrh. in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen mit altertümlicher Harmonie, vierstimmig zum Gebrauch in Kirche und Haus. Nördlingen, 1843—1844. Lex. 8°. 2. Aufl. Das. 1849. I. Abtl. 130 Choräle zum Kirchengebrauch II. Abtl. 200 Choräle zum Chor- und Familiengebrauch. 3. Aufl. Das. I. Abtl. 1854. VIII u. 82 S. Choräle Nr. 1—130. II. Abtl. 1855. VIII u. 124 S. Choräle Nr. 131—350. III. Abtl. 1853. XII und 144 S. 18 S. Reg. Choräle Nr. 351—316. IV. Abtl. 1855, mit 120 liturg. Gesängen. XII und 120 S. Lex.[2]) — 4. Die Liturgie eines vollständigen Hauptgottesdienstes nach lutherischem Typus nebst Ratschlägen zu deren Wiederherstellung. Nördlingen, 1849. 2. verm. Aufl. 1861. — 5. Eine Anweisung und musikalische Beiträge zum Psalmodieren, in Löhe's Agende. 2. Aufl. 1853. — Seinem Choralbuch hat Layriz die folgenden 10 eigenen Choräle beigegeben: I. Nr. 146. S. 1 „Auf, hinauf zu deiner Freude". Es-dur. g f es f g c b g. 1848. II. Nr. 274. S. 79 „O du Hüter Israel" D-moll. d e f f g g a. 1848. III. Nr. 355. S. 3. „Ach Jesu, dein Sterben". G-moll. g b b a g fis. III. Nr. 358. S. 4. „Ach, sei gewarnt, o Seel, vor Schaden". D-moll. d f g a c b a g f. III. Nr. 403. S. 29. „Der kühle Maien". C-dur. g g g a g. II'. Nr. 417. S. 36 „Ein Vöglein klein ohn Sorgen". F-dur. f a a g f g a g. III. Nr. 457. S. 56. „Ich klag den Tag und alle Stund". F-dur. f f c f g a g f. III. Nr. 487. S. 72 „Laß dich nur nichts nicht dauern". F-dur. f g a b a a g. III. Nr. 505. S. 82 „Meine Hoffnung steht auf Gott". D-moll. d e f d f g a. III. Nr. 565. S. 114 „Spiegel aller Tugend". C-dur. c c h c a g. — Dazu kommen dann noch 22 Bearbeitungen älterer Melodien von ihm.[3])
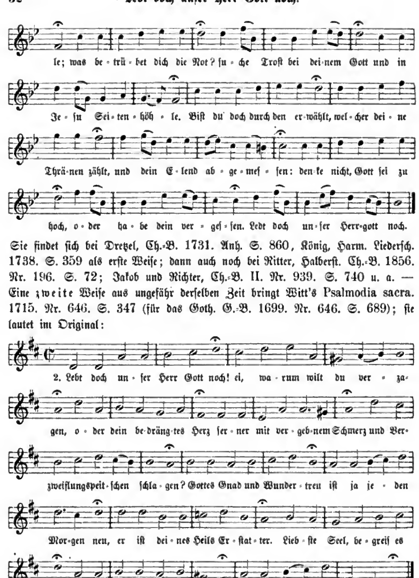
Lebt doch unser Herr Gott noch, Choral. Für das Lied Ludw. Andr. Gotter's, das zuerst in dem Wagner'schen G.-B. „Andächtiger Seelen Brand- und Gantz-Opfer." Leipz. 1697. VI. S. 182 steht, sind drei Melodien vorhanden. Die erste und verbreitetste derselben erschien im Freylinghausen'schen G.-B. II. 1714. Nr. 533, und heißt in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1145. S. 771:



[1]) Vgl. Zeitschrift für Protest. u. Kirche. Bd. VII. 1844. S. 187 ff.
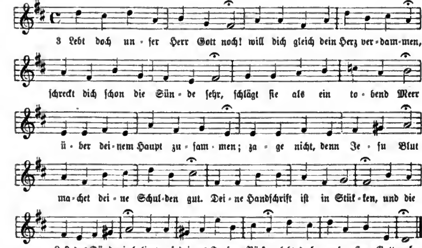
[2]) In Amerika erschien: 223 Melodien deutscher Kirchengesänge meist aus dem 16. und 17. Jahrh. in ihren ursprünglichen Rhythmen und Tönen nach Fr. Layriz. Zum Gebrauch christl. Gemeinden deutscher Zunge in Nordamerika. 3. Aufl. 12°. St. Louis (Philadelphia, Schäfer & Koradi).

[3]) Es sind: II. Nr. 158. 159. 162. 198. 212. 220. 221. 222. 243. 253. 264. 277. III. Nr. 361. 362. 413. 420. 441. 470. 481. 520. 521. 579.
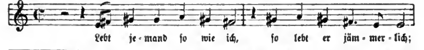


Sie findet sich bei Dretzel, Ch.-B. 1731. Anh. S. 860, König, Harm. Liedersch. 1738. S. 359 als erste Weise; dann auch noch bei Ritter, Halberst. Ch.-B. 1856. Nr. 196. S. 72; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 939. S. 740 u. a. — Eine zweite Weise aus ungefähr derselben Zeit bringt Witt's Psalmodia sacra. 1715. Nr. 646. S. 347 (für das Goth. G.-B. 1699. Nr. 646. S. 689); sie lautet im Original:

König, a. a. O. S. 360 hat sie als „Dritte Melodie", und auch Jakob u. Richter, a. a. O. Nr. 940. S. 740 haben sie erhalten. Die dritte Melodie endlich heißt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 337. S. 150:

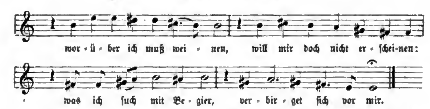


und steht in fast wörtlich gleichlautender Zeichnung auch bei König, a. a. O. S. 360 als „Andere Melodie".

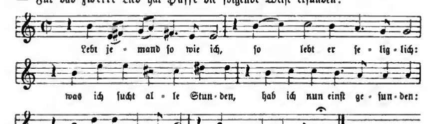
Lebt jemand so wie ich, Choral. Dr. Heinrich Müller hat in seiner „Creutz-, Buß- Und Bet-Schule", Frankfurt und Rostock 1661 drei von ihm gedichtete Lieder dieses Anfangs veröffentlicht. Zwei derselben: Lebt jemand so wie ich, so lebt er jämmerlich" und das Gegenstück dazu: „Lebt jemand so wie ich, so lebt er seliglich" bildeten den Anhang des genannten Erbauungsbuches und sind dort überschrieben: „Zwey Geistliche Lieder: Geschrieben von dem Authore Dieses Büchleins, Und mit anmuthigen Melodeyen gezieret, Von Herrn Nicolao Hassen, Organisten an der Hauptkirchen S. Marien ꝛc. Frankfurt, Durch Johann Görlin;" das dritte: „Lebt jemand so wie ich, so lebt er kümmerlich" steht auf dem fünften, ungezählten Blatt vor dem Text desselben Buchs.[1]) Namentlich die beiden zuerst genannten Lieder waren in den G.-BB. des 17. und 18. Jahrhunderts sehr verbreitet, sind aber jetzt ganz abgegangen. Die Melodie, welche Nikolaus Hasse dem ersten derselben beigegeben hat, heißt:
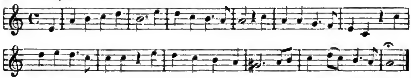


[1]) Vgl. Schamelius, Lieder-Komment. II. 1725. S. 304; Wetzel, Hymnop. II. S. 196 Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 29. — Außerdem ist noch ein viertes Lied: „Lebt jemand so wie ich, so lebt er wunderlich" von „M. Joh. Heinrich Schöllenbaur, Stiffts-Abend-Prediger und Professor Gymnasii Stutg." vorhanden, das im Hiller'schen G.-B. Stuttg. 1691 erschien, und für das wohl die bei Störl 1710 vorkommende Mel. bestimmt war.



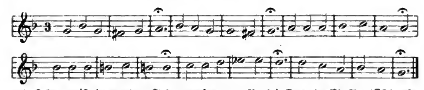
und steht in dieser Zeichnung z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 542. S. 574. Ihre Kadenzen stehen zwar durchaus in Moll, dagegen ist ihr Tongang, wie man sieht, ganz Dur, und daher ist sie in der Folge auch in Dur umgesetzt worden: so z. B. bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 491, wo sie verändert als dritte Weise unter fünfen steht, bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 310 (als „Siebendte Melodie"), auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1872. II. Nr. 942. S. 741. — Für das zweite Lied hat Hasse die folgende Weise erfunden:
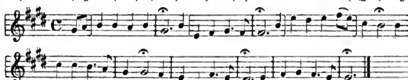


Sie steht z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 554. S. 593; bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 1083. S. 1398; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 325 b. S. 146; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 490 (an erster Stelle); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 309 (als „andere Melodie"); Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 943. S. 742 u. a. — Eine dritte Melodie stammt aus Störl's Ch.-B. 1710. Nr. 259; sie findet sich auch bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 350; König, Harm. Liedersch. 1738. S. 309 als „Dritte Melodie" und in stärkerer Variierung nochmals als „Vierdte Melodie"; bei Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 946. S. 743 u. a. und heißt:
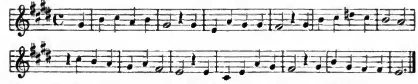


Ziemliche Verbreitung hat auch noch eine vierte Weise erlangt, die zuerst bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 613. S. 336 erschienen, und vielleicht von Witt erfunden ist. Sie lautet im Original:
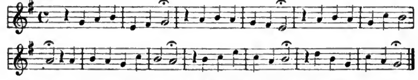


und steht, meist in geraden Takt umgesetzt, z. B. bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 491 als 2. Weise; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 309 als „Fünffte Melodie", Weimar, Ch.-B. 1803. Anhang Nr. 65. S. 290; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 948. S. 744 u. s. w. — Von weiteren Melodien führen wir noch an: die folgende fünfte, nach Dretzel's (Ch.-B. 1731. S. 492) Zeichnung:



die ebenso auch bei König, S. 310 als „Achte Melodie" nach dem sie Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 951. S. 745 geben, und in stark abweichender Form bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 325c. S. 146 sich findet; eine weitere Variante ist die bei König S. 308 an erster Stelle stehende Weise:



Vgl. Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 945. S. 743. — Endlich eine sechste Melodie, die Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 325a. S. 146 als erste in folgender Form hat:



König, a. a. O. bringt dieselbe als „Sechste Melodie" und Jakob und Richter, a. a. O. unter Nr. 949. S. 747. Diese letzteren haben in ihrem Choralbuch im ganzen 10 Melodien für unsere beiden Lieder; allein von den zwei weiteren Weisen, die sie als Nr. 942 und 944 noch geben; gehört die erstere dem Liede „Herr Jesu, ewges Licht", mit dem sie bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 280. S. 423 (Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 453. S. 449—450); Ges.-Ausg. 1741. Nr. 694. S. 455 erscheint, und erst bei Kühnau, Ch.-B. 3. Ausg. 1818. Nr.

195 auf „Lebt jemand so wie ich" übertragen ist, — die zweite aber dem Liede „Wo soll ich fliehen hin" (vgl. den Art.).[1])

Leder kommt im Orgelbau vielfältig und zwar in zweierlei Sorten zur Verwendung: dem sämischgaren Schafleder und dem lohgaren Sohlleder, und es sind besonders zwei Eigenschaften: die zähe Festigkeit und die elastische Weichheit, die das Leder zu solcher Verwendung vor andern ähnlichen Stoffen geeignet machen. Aus sämischgarem Leder wird vor allem an den Bälgen der Orgel die luftdichte Verbindung der Faltenbretter oder Späne sowohl unter sich als mit den Balgplatten hergestellt, und auch die Rahmen der Balgventile (Schöpf- und Kropf- oder Auslaßventile) sind mit solchem Leder überzogen. In den windführenden Teilen der Orgel sodann kommt überall da, wo es sich um einen luftdichten Verschluß handelt, Leder als Fütterung, die daher Belederung heißt, zur Verwendung. So an allen Kröpfungen der Windkanäle, dann an den Durchgangslöchern der Abstrakturdrähte durch den Boden des Windkastens, wo Ledersäckchen, die Pulpeten (vgl. den Art.) oder Windsäckchen heißen, das Verschleichen des Windes zu verhüten haben, endlich als Belederung der Spielventile und der Windkastenspunde. Ja selbst zur Tonbildung muß weiches Leder bei einigen großen Zungenstimmen mitwirken, indem deren Kellen teilweise beledert werden, damit nicht Metall auf Metall schlage und weichere Belederung den weicheren Ton des Bombardon, härtere aber den schmetternderen der Posaune mit bilden helfe. — Des weiteren dient weiches Leder noch als Befestigungsmittel: mittelst Lederscharnieren werden die hintern Enden der Spielventile an den Boden der Windlade angeschraubt, und die Enden der Abstrakten erhalten den Überzug der sogenannten Lederstiefel, damit sie die nötige Festigkeit zum Halten der Anhängedrähte erlangen. — Das derbe Sohlleder sodann findet in der Form von Ledermuttern zum Festschrauben verschiedener Glieder der Abstraktur Verwendung, wird jedoch neustens mehrfach durch Mütterchen aus Hartholz ersetzt. Auch bei der älteren Art der Befestigung der Pfeifenstöcke mittelst größerer Nägel unterlegte man deren Köpfe, um eine elastische Auflage zu erzielen, mit Sohlleder und nannte diese Nägel Ledernägel. — Zum Aufkrauen (Aufkratzen) der während der Herstellung und Anbringung der Spielventile etwa hart gewordenen Belederung derselben bedienen sich die Orgelbauer der Lederfeile, die nichts weiter ist als ein mit Glaspapier überleimtes Holzstückchen.

Legierung mit Bezug auf die Metallpfeifen der Orgel vgl. im Art. „Metall, Orgelmetall".

Lehmann, Johann Gottlieb, Musiklehrer am Lehrerseminar zu Schloß Elsterwerda, war am 26. Januar 1821 zu Ponsdorf bei Finsterwalde in der Niederlausitz geboren und erhielt den ersten Musikunterricht zu Finsterwalde, wo er sich

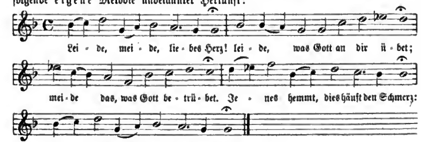
[1]) Die Mel., welche im Wernigerod. G. B. 1738. Anh. Nr. 832 u. 833. S. 841—843 in zwei Varianten unsren beiden Liedern beigegeben ist, dürfte ihrer Unsangbarkeit wegen wohl nicht über dieses G.-B. hinaus gekommen sein.

zugleich für den Eintritt ins Seminar vorbereitete. 1838—1840 besuchte er das Seminar zu Weißenfels, wo Musikdirektor E. Hentschel (vgl. den Art.) sein Lehrer in der Musik war. Nachdem er am 18. Mai 1840 die erste Prüfung als Lehrer bestanden hatte, wurde er 1842 als solcher zu Roßleben angestellt, kam darauf nach Bachra in Thüringen und 1854 als Kantor nach Jessen. Am 13. November 1857 übernahm er die Stelle des Musiklehrers an dem neugegründeten Seminar zu Schloß Elsterwerda und wirkte in derselben mit großer Treue und schönem Erfolg, bis er nach längerem Siechtum am 14. Mai 1879 an der Lungenschwindsucht starb. — Er hat sich durch mehrere Werke in der musikalisch-pädagogischen Litteratur einen geachteten Namen gemacht; hier haben wir von ihm anzuführen:
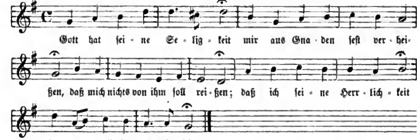
1. Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 272 der schönsten und gebräuchlichsten Kirchengesänge in vierstimmiger Bearbeitung mit vielen Zwischenspielen. Nebst einem Anhange, bestehend aus 69 von Joh. Seb. Bach „teils ganz neu komponierten, teils im Generalbaß verbesserten Melodien." Für Kirche, Schule und Haus. Wittenberg, 1869. Herrosé. 3. Aufl. Leipz. 1874. Breitkopf & Härtel. qu. 4°. — 2. Liturgien für Männer- und gemischten Chor. Nach vorgefundenen Harmonien und Melodien für den Handgebrauch beim öffentlichen Gottesdienst zusammengestellt und bearbeitet. Leipzig, 1861. Merseburger. 68 S. gr. 16°. — 3. Evang. Schul-Choralmelodien-Buch mit einem Verse Urtext. Für die Hand der Kinder, Präparanden, Seminaristen, Schullehrer und Prediger ausgewählt und herausg. Halle, 1861. Schmidt. IV u. 72 S. gr. 8°. — 4. Geistliches und Weltliches. 30 Originalgesänge für kleinere Männerchöre 2c. Wittenberg, 1864. Herrosé. IV u. 138 S. gr. 16°. — 5. Kleine Orgelbaukunde. Unterrichtsblätter für Seminaristen und Schullehrer. Liebenwerda, 1868. Conrad. 16 S. 8°.

Leichtgesinnte Flattergeister, Kantate von Seb. Bach zum Sonntag Sexagesimä (zwischen 1723—1727) und dem Evangelium vom vierfachen Ackerfeld, Luk. 8, 4—15 komponiert, und um 1737 wiederholt aufgeführt. Sie hat als Schluß statt des Chorals einen frei erfundenen Chor „in Form der italienischen Arie." Vgl. Spitta, Bach II. S. 248.

Leide, meide, liebes Herz, Choral. Im „Anhang an das Gothaische Cantional etc." Gotha, 1726. Nr. 421. S. 25 erscheint für dieses Lied die folgende eigene Melodie unbekannter Herkunft:



die zwar König, Harm. Liederschatz 1738. S. 310 aufgenommen, die sich aber sonst nicht weiter verbreitet hat. Außerdem bringt König, a. a. O. S. 175 unter dem Namen „Gott hat seine Seligkeit" noch die folgende parallele Weise:



welche in vorstehender Zeichnung schon bei Bronner, Ch.-B. 1715. S. 135. 136, Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 226. S. 110 u. a. steht, und welche z. B. Fr. Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 65. S. 25 für das Lied „Meine Hoffnung steht auf Gott" verwendet hat.

Leiding, Georg Dietrich, ein einst rühmlichst bekannter Organist, der dem Kreise jüngerer Talente angehörte, die sich um Buxtehude als ihren Meister scharten, war am 23. Februar 1664 zu Bücken in der Grafschaft Hoya geboren und kam 15 Jahre alt unter die Leitung des Organisten Jakob Bölsche zu Braunschweig, dessen Unterricht er fünf Jahre lang bis 1684 genoß. Darauf ging er, wie später Seb. Bach, über Hamburg, wo er Adam Reinken hörte, nach Lübeck zu Buxtehude, um bei ihm seine Studien zu vollenden. Nach Braunschweig zurückberufen, wurde er hier der Nachfolger seines Lehrers Bölsche, studierte aber noch, nachdem er schon in Amt und Würden war, die Komposition bei dem Kapellmeister Theile. Sein dreifaches Organistenamt (an St. Ulrich, St. Blasii und St. Magni) verwaltete er mit vielem Ruhm bis an seinen Tod, am 10. Mai 1710. Sein Sohn Otto Anton Leiding, gest. 16. Mai 1740, wurde sein Nachfolger. — Walther (Musik. Lex. 1732. S. 360) sagt von dem älteren Leiding: „Seine Komposition hat er vornehmlich auf die Orgel applicieret, wie die diesfalls vorhandenen vielen Stücke bezeugen," und Ritter (Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 183) bemerkt: „ich kann dem Wenigen, was ich von seinen Arbeiten kenne, nur eine untergeordnete Bedeutung zugestehen . . . Mit seinem Tode erlosch sein Ruhm, der wahrscheinlich auf sein praktisches Orgelspiel gegründet war."

Leisring, Volkmar, ein älterer Kirchenkomponist, der um 1590 zu Gebstädt[1]) bei Buttstädt in Thüringen geboren war. Wo er seine musikalische Bildung erlangt

[1]) Walther, Lex. 1732. S. 360 schreibt den Namen seines Geburtsortes „Gebstädt", Schoeberlein-Riegel, Schatz III. S. 1058 „Getstädt".

habe, ist nicht mehr bekannt; 1609 aber trat er als Student der Theologie zu Jena zuerst als Komponist auf. Ums Jahr 1617 war er Rektor der Schule zu Schkölen bei Naumburg, dann 1619 Pfarrer zu Nohra bei Weimar, endlich 1626—1637 Pfarrer zu Buchfahrt, wo er 1637 gestorben ist. — Als Tonsetzer gehört er dem Kreis derjenigen thüringischen Kirchenkomponisten an, die im Gothaer Kantional vertreten sind. Wie sie alle, so schuf auch er seine Werke im Geiste jener Übergangszeit, da der breite polyphone Tonfluß der älteren Meister sich mehr und mehr in den accordisch-harmonischen Satz zusammenzog, da man noch motettenhaft schreiben und doch auch die kurzatmigere Liedform mit ihren Einschnitten beachten wollte. So erhielten die Tonsätze dieser Kirchenkomponisten etwas Unfreies, man möchte sagen, etwas dilettantisch Unsicheres. Außer den Tonsätzen im Gothaischen Kantional sind von Leisring noch gedruckt worden:

1. Brautlied aus dem XXVI. Capitel Syrachs. Jena, 1609. 4⁰. — 2. Taedae Nuptiales oder lateinische vnd deutsche Hochzeitsgesänge von vier, fünff vnd acht Stimmen. Erfurt, 1624. Fol. 16 Gesänge. — 3. Cymbalum Davidicum quatuor, quinque, sex et octo vocum. Jena, 1611. 4⁰. — 4. Cymbalum Davidicum, in welchem newe geistliche Gesenge, beydes zu Latein vnd Teutsch gesetzet vnd auff alle Hochfeyerliche Festtage des gantzen Jares in Kirchen vnd Schulen zu gebrauchen mit V, VII vnd VIII Stimmen componiert, so wol anmütig mit Biblischen Texten, alß auch artig mit füglichen Melodiis gezieret, vorgesungen vnd geklungen werden vnd auff begehr vornehmer Freunde vnd Gönner, welchen obgedachte Melodien tum in Vocali quam instrumentali musica, beliebet, itzo auffs new corrigiret vnd mit etzlichen augiret vnd zum andernmahl in Druck verfertiget vnd gegeben durch Volckmarum Leisringium Pfarrherrn vnnd Seelsorgern in Nohra. Gedruckt, bey Philip Wittel, in verlegung Joannis Birkners Buchführers in Erffurdt. Anno 1619. 4⁰. 35 Gesänge. — 5. Strenophoniae oder lateinische und deutsche Neujahrs-Gesänge. Erfurt, 1628. 4⁰. 21 Gesänge.

Leitleisten nennt man in der Orgel die beiden entsprechend starken Holzleisten, die den aufrechtstehenden Rahmen bilden, in welchem die Balgclaves, und bei Kastenbälgen die Bügel, sich bewegen. Sie haben den Zweck, die Claves oder Bügel in Richtung zu halten, deren regelmäßigen, der Lage der Bälge konformen Gang zu sichern. — Auch die Kämme oder Rechen zur Unterstützung und Leitung langer Abstrakten werden bisweilen Leitleisten genannt. Vgl. den Art. „Kamm“.

Leitstifte oder Leitdrähte aus hartgezogenem Messingdraht werden in der Orgel angewandt: a) um die Spielventile sicher in der entsprechenden Lage über den Kanzellenöffnungen, die sie zu decken haben, zu halten. In der Schleiflade sind, wenn die Ventile nach älterer Weise mittelst eines Lederschwanzes hinten angeleimt oder angeschraubt werden, vorne zu beiden Seiten jedes Ventils zwei Leitstifte eingeschlagen, zwischen denen sich das Ventil beim Aufziehen und Schließen

bewegt. Sind dagegen die Ventile nach neuerer Weise zum Herausnehmen eingerichtet, so befindet sich an beiden Enden jedes Ventils ein Leitstift, der in Einschnitte des Ventils eingelassen ist, oder am vordern, aufgehenden Ende durch eine in das Ventil eingeschraubte Öse geht und dadurch dasselbe wieder in Richtung erhält. — Auch in der Kegellade erhält jedes Kegelventil zwei Leitstifte, zwischen denen es durch die Vermittlung einer kleinen Querleiste mit Einschnitten sich auf- und abwärts bewegt, und sicher auf die Mündung der Luftkondukte zurückfällt. Alle Leitstifte müssen zum Ventil lose stehen, damit kein Klemmen vorkommen kann, und ihre Länge muß den Ventilaufgang, der nach Töpfer bei Schleifladen in den Manualwindladen 3—7 Linien, in den Pedalwindladen 6—10 Linien beträgt, immer um soviel überragen, daß ein Aufsitzen des Ventils auf denselben nicht möglich sei. In der Kegellade sind über den Leitstiften gefütterte Leisten angebracht, damit die Ventile nicht zu hoch (nicht über die Leitstifte hinaus) geschnellt werden können;[1]) b) um bei den Klaviaturen die einzelnen Claves in ihrer Richtung zu erhalten. Bei den älteren Klaviaturen bewegte sich jede Taste zwischen zwei hinter dem Vorsetzbrett in den Klaviaturboden eingeschlagenen Stiften, bei den neueren erhält jede Taste von unten ein längliches mit Tuch gefüttertes Loch, in welches ein Leitstift eingreift.

Lejeune, Claude oder Claudin, öfters auch nur Claudin genannt,[2]) ein französischer Tonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der in seiner Heimat großes Ansehen genoß und nach Goudimel (vgl. den Art.) einer der bedeutendsten Harmonisten der Psalmmelodien der französisch reformierten Kirche war. Er war um 1530[3]) zu Valenciennes als Angehöriger einer der angesehensten hugenottischen Familien dieser Stadt geboren. Über sein Jugendleben, und namentlich darüber, wie und wo er sich zum Tonsetzer und praktischen Musiker, als welcher er „ein aus-

[1]) Bei Schilling, Universal-Lex. der Tonk. IV. S. 349 sind noch folgende Benennungen verschiedener Orgelbauer für die Leitstifte der Ventile angeführt: Hauptventildraht, Leiter, Klappenleiter, Ventilleiter, Ventilstift, Ventildraht. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 32 hat auch bei hinten angeleimten Ventilen neben zwei vorderen Leitstiften „nur einen, der in der Schlinge sich bewegt" und „fast fingerslang" sein soll.

[2]) Vgl. über den Namen Burney, A General History of Music. III. S. 265, und Fétis, Biogr. des Music. V. S. 260. Die Sitte, oft nur den Vornamen zu nennen, gab Veranlassung zur Verwechslung Lejeune's sowohl mit Claude de Sermissy (vgl. Fétis a. a. O. S. 259), als mit Claude Goudimel; bei Varillas, Hist. de Charles IX. Köln, 1686, S. 228 heißt es: „Gaudimel, si connu de tous sous le nom de Claudin Lejeune. Vgl. Douën, Clément Marot et le Psautier huguenot. I. S. 602—603.

[3]) In seinem Mémoire über die niederländischen Tonsetzer, Amsterdam, 1829. S. 41 hatte Fétis seine Geburt auf die Zeit „vers 1528" gesetzt, später glaubte er nach dem ersten Erscheinen seiner Werke, von denen er jedoch die frühesten nicht kannte, dies Datum später, auf 1540 ansetzen zu sollen; doch war er mit ersterer Annahme wahrscheinlich der Wirklichkeit näher. Vgl. Douën, a. a. O. II. S. 60.

gezeichneter Violinist" genannt wird, bildete, ist nichts mehr bekannt. Später erfahren wir aus den Dedikationen seiner Werke, daß er viel reiste und als Lehrer seiner Kunst in den Häusern der vornehmsten Hugenotten, z. B. der La Rone, Teligny, Turenne, D'Aubigné, De la Planche, des Prinzen Nassau-Oranien thätig war. 1581 aber treffen wir ihn als „Maître de musique" des Herzogs v. Anjou, Bruder des Königs Heinrich III., am Hofe zu Paris, wo er sich auch unter dem König Heinrich IV. als „Kammerkomponist" desselben aufhielt,[1]) und wohl bis an seinen Tod geblieben ist. Dieser erfolgte am 23. September des Jahres 1600, da urkundlich nachgewiesen ist, daß er am 26. September 1600 auf dem protestantischen Friedhof de la Trinité (rue Saint-Denis) in Paris begraben wurde.[2]) — L. stand zu seiner Zeit als Tonsetzer in hohem Ansehen, wie schon daraus hervorgeht, daß von seinen 13 noch bekannten Werken (Psalmen, Chansons, Madrigale, Motetten, auch eine Messe) die größere Hälfte erst nach seinem Tode gedruckt wurde und trotzdem noch solchen Anklang fand, daß mehrfach zweite Ausgaben nötig wurden. „Trotz seines nicht geringen Talents aber kann er nur noch als einer der Repräsentanten der Zeit des Verfalls der französischen Tonschule gelten,[3]) der übrigens gerade in seinen Psalmentonsätzen sein Bestes geleistet hat. Diese Psalmenwerke L.s sind:

1. Dix Pseaumes de Dauid nouvellement composés à quatre parties en forme de Motets auec un dialogue à scept, par Claudin Lejeune. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard. 1564. 4°. oblong. — 2. Ausg.: Dix Pseaumes mis en musique à quatre parties en forme de motetz. Ebendas. 1580. 4°. obl. Freie Kompositionen über Ps. 57. 96. 135. 98. 149. 81. 97. 88. 102. 95 mit dem Texte Marots, aber ohne Benützung der reformierten Kirchenmelodien. — 2. Dodecacorde contenant douze pseaumes de Dauid mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs autheurs anciens et modernes; à deux, trois, quatre, cinq, six et sept voix, par Claud. Le Jeune, compositeur de la musique de la chambre du roy. La Rochelle, Hierosme Haultin. 1598. 6 Stimmbde. 4°. obl. Privileg dat. 8. Sept. 1596. Andre Ausg.: Paris Pierre Ballard. 1608. 4°. obl. Ebendaselbst. 1618; letztere mit geändertem Titel und andrem Text („des paroles morales"). Dieses Hauptwerk L.s enthält: Ps. 138 im I., 35 im II., 45 im

[1]) Dagegen war er, wie Fétis, Biogr. des Music. V. S 260 meint, zur Zeit der Bartholomäusnacht nicht in Frankreich, oder wenigstens nicht in Paris, da er „échappa au massacre de cette journée". Später kam er, wie Mersenne, Harm. univ. 1636. lib. VII. S. 65 erzählt, im Krieg der Ligue gegen Heinrich IV. nachmals in Lebensgefahr.

[2]) Vgl. O. Douën, a. a. O. II. S. 66. Damit fallen frühere Annahmen, wie: er sei, als Ludwig XIII. unter dem 15. September 1612 ein Edikt gegen die Hugenotten erließ, nach dem ihnen jede gottesdienstliche Versammlung ohne specielle Erlaubnis verboten war, nach Holland gegangen und dort kurze Zeit nachher gestorben, u. a. dahin.

[3]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 343. Fétis, a. a. O. S. 261 gegen Burney, A General History of Music. III. S. 266.

III., 23 im IV., 102 im V., 51 im VI., 124 im VII., 60 im VIII., 46 im IX., 76 im X., 72 im XI. und 112 im XII. Kirchenton; es ist ähnlich den Psalmmotetten Goudimels gearbeitet und benützt die reformierten Kirchenmelodien als Themata, die bald in der einen, bald in der andern Stimme erscheinen. — Als nachgelassene Werke erschienen noch: 3. Les CL Pseaumes, de Dauid mis en musique à quatre parties par Claud. Le Jeune, natif de Valent. etc. Paris, veufue feu Ballard et son fils Pierre Ballard. 1601. 5 Stimmhefte. 12° obl.; andere Ausg. unter dem Titel: Les Pseaumes de Dauid mis en musique à quatre et cinq parties etc. La Rochelle, Hier. Haultin. 1608. 4°. Dies sind Tonsätze im einfachen Kontrapunkt („nota contra notam") ähnlich den Goudimel'schen von 1565; sie fanden den größten Anklang und wurden in einer Reihe von Ausgaben gedruckt.[1] „Die überlieferte Melodie liegt im Tenor, aber der Diskant der Oberstimme gestaltet sich so singbar, daß er in der Folge sehr gut für die eigentliche Melodie gelten konnte. Dabei ist die vier- und fünfstimmige Harmonie klar, wohltönend und von ganz würdiger religiöser Färbung; der Tonsatz, wie hier sehr recht ist, ganz einfach, fast noch einfacher als in den Psalmen Goudimel's, beinahe nur Note gegen Note, es sollten ja Volksgesänge für die Ungebildeten und Einfältigen sein. So haben diese kurzen, liedartigen Tongebilde ganz jene Haltung, die wir als die recht und eigentlich „choralmäßige" gelten zu lassen haben".[2]) — 4. Premier liure, contenant cinquante Pseaumes de Dauid mis en musique en trois parties par Claud. Le Jeune, natif de Valentienne, compositeur en musique de la chambre du Roy. Paris, veufue R. Ballard et son fils Pierre Ballard. 1602 (2. Ausg. 1607). 3 Stimmbde. kl. 4°. obl. (Privileg dat. 29. Nov. 1598), enthaltend Psalm 1—50. — Deuxième liure etc. Paris 1608. Pierre Ballard. 3 Stimmbde. 4° obl. (Privileg. dat. 25. März 1607), enthaltend Ps. 51—100. — Troisième liure etc. Paris 1608. Das. 3 Stimmbde. 4°. obl. (2. Ausg. 1610), enthaltend Ps. 101—150. — 5. Liure de Meslanges de Claudin Le Jeune. Antwerpen, Christophle Plantin 1585. 6 Stimmbde. 4° (Privileg dat. 28. Jan. 1582). 2. Ausg. Paris, Ballard 1587. 3. Ausg. das. 1607; enthält neben weltlichen Gesängen (26 Chansons françaises, 22 italienischen Madrigalen) 10 lateinische Motetten. — Second liure de Meslanges etc. Paris, Pierre Ballard. 1612. 6 Stimmbde. 4° obl. 2. Ausg. Antwerpen 1617; enthält neben weltlichen Gesängen ebenfalls 2 Psalmen (104 u. 117), 3 lat. Motetten und ein Magnificat.

Lektionen, Lektionston. Die alte Kirche hatte die liturgischen Lesungen des Gesetzes und der Propheten, wie sie im jüdischen Tempeldienst üblich waren,

[1]) Solche Ausgaben sind z. B.: Paris, Pierre Ballard. 1613. 12° obl.; ebendas. 1615. 8°.; Genf, François Le Febore, 1617. 12° obl.; Genf, Jean de Tournes. 1627. 4°.; Amsterdam, 1629 und 1633; Leyden, Justus Livius 1635. 12°, mit Lejeune's Portrait und Wappen; Amsterdam, Ludw. Elzevier. 1646. 12°.; Paris, Pierre Ballard. 1650. 12°.; Schiedam, 1664. 12° (mit holländischer Übersetzung).

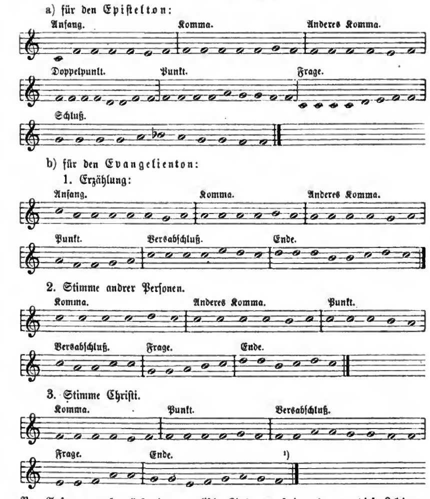
[2]) Vgl. Ambros, a. a. O. III. S. 344.

beibehalten, denselben jedoch frühe schon auch Abschnitte aus den Evangelien und Episteln an die Seite gesetzt. Später traten diese im Hauptgottesdienst ganz an die Stelle der alttestamentlichen Lektionen, welche in die Nebengottesdienste verlegt wurden. Anfänglich las man die evangelischen und epistolischen Texte fortlaufend (Lectio continua); mit der allmählichen Ausbildung der Ordnung des Kirchenjahres zu einer Darstellung der Heilsgeschichte aber wurde für die einzelnen Fest- und Feiertage eine Auswahl (Lectio selecta) solcher Lesestücke nötig, welche die Geschichte des betreffenden Tages enthielten, oder zu derselben in Beziehung standen. So bildete sich nach und nach die kirchliche Perikopenordnung aus, deren Anfänge bis auf den Kirchenvater Hieronymus († 420) zurückweisen, und die in der römischen Kirche unter dem Papst Pius V. ihren kirchlichen Abschluß erhielt (1570).[1]) Außer diesen im Hauptgottesdienst der Messe vorkommenden Lesungen und den gesungenen Psalmen läßt dann die katholische Kirche in den Nebengottesdiensten der Horen auch die übrigen Bücher der heiligen Schrift lesen und teilt diese Lesungen in lectio, prophetica und capitulum. — Für alle diese Lesungen aber bildete sich in der mittelalterlichen Kirche eine eigentümliche, in der Mitte zwischen bloßem Sprechen und wirklichem Singen stehende Vortragsweise aus, die man Lektionston, Leseton, modus legendi choraliter nennt. Es ist dieselbe im wesentlichen eine Recitation auf einem feststehenden Recitationston, und nur die fast stereotyp wiederkehrenden melodischen Bewegungen, welche das Sprachorgan bei den durch Interpunktionszeichen markierten Satzeinschnitten und Schlußfällen unwillkürlich hervorbringt, werden durch gewisse Abbeugungen der Stimme vom Recitationston musikalisch nachgeahmt; sie sind bestimmt festgestellt und geordnet und heißen Accente, Kirchenaccente, accentus ecclesiastici (vgl. auch den Art. „Liturgischer Gesang"). — Die evangelische Kirche nahm sowohl die Lektion der Perikopen in ihren Hauptgottesdienst, als auch die übrigen Lesungen in ihre Nebengottesdienste herüber, und Luther selbst war es,[2]) der die liturgischen Lektionstöne für die Epistel und das Evangelium feststellte und erstere in „octavo tono", letzteres „in quinto tono" gesungen wissen wollte.[3]) Seine Schemata in der „Deutschen Messe" 1526 sind:

[1]) Vgl. Ranke, Das kirchliche Perikopen-System. 1847. 8°. Ders. Der Fortbestand des Perikopen-Systems. 1859. 8°. —

[2]) Nach dem bekannten Bericht Johann Walthers bei Prätorius, Synt. mus. I. S. 449 bis 453. Vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 150 ff. K. S. Meister, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 25—29 hat, um Luthers Verdienst um den evang. Kirchengesang schmälern zu können, die Authenticität dieser Worte in Zweifel gezogen.

[3]) Joh. Walther a. a. O. bezeugt von Luther: „und beschließlich hat er von ihm selbst die Choral-Noten octavi toni der Epistel zugeeignet, und Sextnm Tonnm dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum Tonum zum Evangelio nehmen, und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum zur Epistel ordnen."



Von Anfang an aber ließ die evangelische Kirche es frei, ob man diese Lektionen „cum usitato tono" singen oder aber „fein laut, deutlich und langsam, ohne Auslassung einiger Worte und Syllaben" lesen wolle. Und obwohl sich das Singen in manchen Gebieten der deutschen Kirche in ausgedehnterer oder beschränkterer Praxis bis ins 18. Jahrhundert erhalten hat, im allgemeinen hat es frühe schon

[1]) Andere Epistel- und Evangelientöne der evangelischen Kirche aus: Pommer. K.-O. 1563, Keuchenthal, Kirchenges. 1573, K.-O. der Grafsch. Hoya. 1581, u. K.-O. der Herzogin Elisabeth v. Braunschw.-Lüneb. 1542 vgl. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 196. 197 und S. 240—243.

dem Lesen Platz gemacht, und auch die Liturgiker der Gegenwart wollen es dabei belassen wissen. „Die alte Kirche hat Evangelien und Episteln zum Vorlesen bestimmt und in Gesangsform könnten wir die Evangelien nur als Recitative, wie die Leidensgeschichte in der Passionsmusik, die Sprüche aus den Episteln aber nur als Arien und Chöre, wie sie im Oratorium behandelt werden, mit Erbauung hören; wir Protestanten, die wir unsre Bibellektionen in gutem, verständlichem, eindringlichem Deutsch hören und vortragen wollen, würden in liturgischem, irgendwie dem gregorianischen sich annähernden Singen der Perikopen nicht eine höhere, ideale Sprache, sondern eine unerträgliche Leier zu hören glauben. Auch Schoeberlein ist der Überzeugung, daß dieses Stück der alten musikalisch-liturgischen Sitte nicht wieder aufzunehmen sei."[1]) Länger hielt sich da, „wo Schulen waren", der Gesang und die lateinische Sprache bei den Lektionen der Mette und Vesper; da sollte nach Luthers Anordnung (Form. Miss. 1523) „universa scriptura in lectiones partita", und, wie die Lippe'sche K.-O. 1571 bemerkt, darum gelesen werden, „damit dem gemeinen jungen Volk die Texte der Biblien bekannt und geläufig werden, auch dazu eine Lust und Liebe bekommen und gewinnen mögen; denn viele Leute werden der Meinung funden, daß nicht mehr in den biblischen Historien sei, denn die Sonntags-Evangelia und Episteln." Und wo man in diesem Falle „um der Jugend willen" die Lektionen in lateinischer Sprache und „in tono" singen ließ, da mußte nach Luthers Bestimmung (Deutsche Messe 1526) ein anderer Knabe denselben Abschnitt auch deutsch lesen, „ob jemand von Laien da wäre und zuhöret." — Über die Stücke liturgischen Gesanges, welche zu Epistel und Evangelium, sowie zu den Lektionen der Mette und Vesper gehören, vgl. die Art. „Graduale", „Laus tibi Christe", „Responsorium".

Leyser, Siegmund, ein namhafter älterer Orgelbauer zu Rotenburg ob der Tauber, wohin er 1688 als Schreinergeselle kam, als eben ein dortiger Arzt, Dr. Josaphat Weinlein, daran war, eine neue Orgel für die Hauptkirche zu St. Jakob daselbst zu bauen. L. wurde Mitarbeiter an diesem Werk, lernte daran den Orgelbau kennen und zeigte bald solches Geschick für denselben, daß ihm schon 1691 der Umbau der Orgel in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1444 von Heinr. Traxdorf erbaut) übertragen werden konnte. Er heiratete die Tochter seines Lehrherrn und blieb in Rotenburg, wo sich seine Familie später mit der des „berühmten Hogfürstl. Anspach. Hof- und Land-Orgelmachers" Georg Martin Gessinger verschwägerte. L. ist sehr wahrscheinlich der Erfinder des Orgelregisters Piffaro (Bifra, Bifara; vgl. den Art.), das E. F. Walcker & Cie. noch jetzt regelmäßig in größeren Werken verwenden.[2])

[1]) Vgl. Palmer, Evang. Hymnologie. 1865. S. 265. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 194. 195.

[2]) So haben sie es z. B. in der Orgel im Dom zu Riga zweimal: im III. Man. als

Lichtspalte, Kernspalte am Kern der Orgelpfeifen vgl. im Art. „Labium".

Liebau, Friedrich Wilhelm, Organist zu Quedlinburg, war am 14. November 1802 zu Wickerode in der Grafschaft Stolberg geboren und erhielt seine höhere musikalische Ausbildung 1821 und 1822 bei Joh. Nep. Hummel zu Weimar. Hierauf wurde er Organist an der Benediktikirche zu Quedlinburg, wo er jedoch schon am 27. Juni 1843 starb. Er hat eine Anzahl Schüler zu trefflichen Orgelspielern und Kirchenmusikern gebildet und fleißig für die Kirche komponiert; doch findet sich von seinen Kantaten, Psalmen und Motetten nur folgendes als gedruckt verzeichnet:
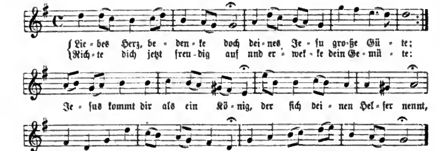
1. Der 84. Psalm. Für 4 Solostn., Chor u. Orgel. Op. 15. Magdeb., Heinrichshofen. — 2. Präludium und Fuge in B-dur für Orgel. Erfurt, Körner. — 3. Die Reue des Petrus. Oratorium in 2 Abtl. Quedlinburg, Basse.

Liebe, Christian, Organist und Kirchenkomponist, war am 5. November 1654 zu Freiberg in Sachsen geboren und zeigte frühe besondere Anlagen zur Musik. Er studierte zu Leipzig Philologie und machte sich zugleich einen Namen als Klavier- und Orgelspieler. 1684 wurde er Organist zu Frauenstein und 1685 zugleich Rektor der dortigen Schule, und 1696 kam er als Rektor an die Stadtschule zu Zschopau, wo er am 3. September 1708 starb. „Als Organist hat er viele Kirchenstücke komponiert. Eine von ihm gesetzte Leichenarie: „Es ist nun aus mit meinem Leben" (vgl. den Art.) war sehr bekannt und beliebt." Gerber, Altes Lex. I. S. 806.

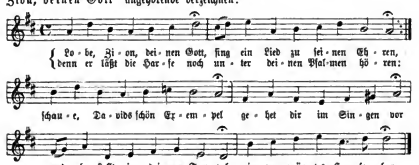
Liebe, die du mich zum Bilde, Choral; vgl. die Art. „Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen" und „Ruhe ist das beste Gut".

Liebes Herz, bedenke doch, Choral. Mit diesem Adventslied Christian Jakob Koitsch's, das sich bis zur Gegenwart erhalten hat (z. B. im Magdeb. G.-B. Nr. 64), erschien bei Freylinghausen, G.-B. II. Nr. 5 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 9. S. 6. 7) die folgende eigene Melodie:

Bifra 8′ u. 4′, im IV. Man. als Piffaro 8′ u. 2′ (?). — Gerber, Neues Lex. III. S. 229 behauptet zwar, L. habe in der „Sebalder-Orgel zu Nürnberg eine neue Art Stimme hinzugethan, welche aus einem doppelten Register bestand, und der er den Namen Scharfonett beylegte." Allein bei Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 152. 153 kommt in der Disposition der fraglichen Orgel ein „Scharfonett" gar nicht vor, dagegen steht in der obengenannten Rotenburger Orgel (vgl. Sponsel, S. 157) ein „Piffaro 8′", dem Sponsel, das. S. 105 Anm. eine ausführliche Beschreibung widmet, weil es „sehr vielen ein unbekanntes Register" sei und sogar der „selige Herr M. Adlung (vgl. dessen Musica mech. org. I. S. 138) keinen richtigen Begriff davon gehabt" habe, da er es für eine „Schallmey" halte. — Daher ist anzunehmen, Gerber werde bei dem „doppelten (d. h. zweichörigen) Register" an den zu den Mixturen gehörigen „Scharf" gedacht haben, während L.s Erfindung eine der Unda maris ähnliche Stimme mit leiser Schwebung des Tones war.



Sie ist aufgenommen bei Dretzel, Ch.-B. 1731. Anhang S. 861; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 5; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 118. S. 133; im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 445. S. 232 (Ausg. von 1820. S. 351), auch noch bei Neueren wie Layriz, Kern III. Nr. 485. S. 70. 71; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 162. S. 149 u. a. Sonst wird das Lied auf die Melodie „Jesus ist das schönste Licht" verwiesen; doch sind auch noch verschiedene andre parallele Weisen vorhanden,[1]) von denen wir die folgende dem Liede „Lobe, Zion, deinen Gott" angehörende verzeichnen:



Sie stammt aus dem „Anhang an das Gothaische Cantional". 1726. Nr. 35 S. 4 und steht auch bei König, a. a. O. S. 44.

Liebich, Gottfried Siegmund, Kirchenkomponist, war am 22. Juli 1672 zu Frankenberg im Meißnischen als der Sohn des dortigen Kantors geboren und erlangte seine Gymnasialbildung zu Bautzen. Nachher ging er nach Jena, um Medizin
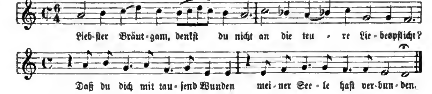
[1]) König, Harm. Liederschatz 1738 hat die folgende: S. 182: „Ach, wo nehm ich Sinnen her?" G-dur, h $\overline{d}$ g a | h a g; S. 38: „Dennoch kann man eine Last", F-dur, $\overline{c}$ a $\overline{d}$ $\overline{d}$ | $\overline{c}$ b a; S. 427: „Fleuch, mein Seel, hinauf zu Gott", E-moll, h a g a | fis fis e; S. 188: „Jesu, du mein Herr und Gott", A-moll, a h $\overline{c}$ h | a h gis.

zu studieren, darauf nach Dresden und legte sich hier, da er „einen feinen Tenor sang" auf die Musik. 1695 kam er als Amtsschreiber und Mitglied der fürstlich Reuß'schen Kapelle nach Schleiz. Später rückte er zum Direktor der Kapelle und geheimen Kammerschreiber vor, in welchen Ämtern er am 1. Juni 1727 starb. — Er schrieb im Stile der älteren evangelischen Kirchenkantate:

2 Jahrgänge über die Evangelien; den ersten mit 1 Singstimme, 2 Violinen, 2 Violen und Generalbaß, den andern mit 4 Singstimmen und verschiedenen Instrumenten.
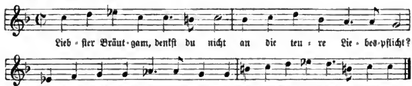
Lieblichgedackt, Angenehmgedackt, eine Orgelstimme aus der Familie der Gedackte (vgl. den Art.), das aber engere Mensur und weicheren lieblicheren Ton als die gewöhnlichen Gedackte hat. Es wird zu 16- und 8-Fußton gebaut und erhält, die Normalmensur eines Werkes (Principal 8' des Hauptmanuals) zu 7 angenommen, mit 16 Fußton die Mensur 6—5, mit 8 Fußton die Mensur 5, 4½ bis 4. Seine Pfeifenkörper sind gewöhnlich in der untersten Oktave aus Holz, in den übrigen aus Metall, öfters auch ganz aus Holz (z. B. bei Reubke in den Orgeln im Dom zu Magdeburg und zu Kyritz, in ersterer mit 8-, in letzterer mit 16-Fußton), selten ganz aus Zinn (z. B. bei Sonreck, Orgel zu Steele, 16-Fußton, doch fehlt die tiefe Oktave). In Werken mittlerer Größe steht das Lieblichgedackt auf dem Nebenmanual, sowohl zu 16', als zu 8', in großen Werken auf dem III. (z. B. bei Schulze, Orgel der Marienkirche zu Lübeck, zu 16' und 8'), oder IV. Manual (z. B. bei Ladegast, Dom in Merseburg), oder aber zu 16' auf dem III., zu 8' auf dem IV. Manual (so bei Ladegast, Dom in Schwerin), letzteres als das schwächste und zarteste Gedackt eines Werkes. Der leichteren Intonation wegen wird Lieblichgedackt 16' öfters mit Seitenbärten versehen. Die französischen Orgelbauer nennen ein weiches Lieblichgedackt Bourdon harmonique, Bourdon doux, auch Bourdon écho.[1])

Liebster Bräutgam, denkst du nicht, Choral. Das Lied des Angelus Silesius erschien in dessen „Heiliger Seelenlust". 1657. S. 242 (Drittes Buch. „Das Acht und siebtzigste") mit der folgenden eigenen Melodie von Georg Josephi:
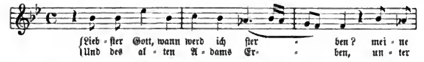


[1]) Im älteren deutschen Orgelbau hatten sanfter intonierte Gedackte Namen wie Stillgedackt, Gelindgedackt, Humangedackt, und (als zur Begleitung der Kirchenmusik besonders geschickt) Musiciergedackt. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 99.

und kurz danach erhielt es bei seiner Aufnahme in Dr. Heinrich Müllers „Geistliche Seelen-Musik“. 1659. S. 739 eine zweite eigene Weise von Nikolaus Hasse, die im Original lautet:
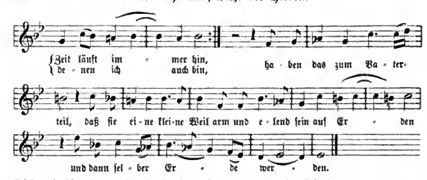


Beide Melodien fanden zwar Aufnahme in einzelne G.-BB. des 17. Jahrhunderts, so z. B. die Josephi's im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 541. S. 573, die Hasse's bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1018. S. 1295, aber dauernden Eingang in den Kirchengebrauch hat keine von beiden zu erlangen vermocht. Das Lied wurde später meist auf die Weise „Höchster Priester, der du dich“, oder wie bei Stözel, Ch.-B. 1744 auf „Ach, wann kommt die Zeit heran“ verwiesen.[1] —

Liebster Gott, wann werd ich sterben, Kantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis (in die Leipziger Zeit, zwischen 1723—1727 gehörend) zum Evangelium von der Auferweckung des Jünglings zu Nain, Luk. 7, 11—17, von Seb. Bach. Den Text derselben bildet das gleichnamige Lied von Kaspar Neumann, und zwar die erste und fünfte Strophe im Original, die übrigen drei Strophen madrigalisch paraphrasiert. Die Melodie, welche im ersten Satz als Choralphantasie selbständig behandelt ist, stammt von Daniel Vetter (vgl. den Art.), der sie vor 1695 zur Begräbnisfeier eines Freundes, des Kantors Wilisius (Wilisch) an St. Bernhardin in Breslau erfunden und in einem vierstimmigen Tonsatz behandelt hatte. Dieser Satz hatte sich mit dem seiner Zeit in großem Ansehen stehenden Liede verbreitet, dabei aber manche Entstellungen erlitten, weshalb ihn Vetter in seiner „Musicalischen Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit. Anderer Theil.“ Leipz. 1713. S. 91 nochmals herausgab.[2]) Hier heißt die Melodie:
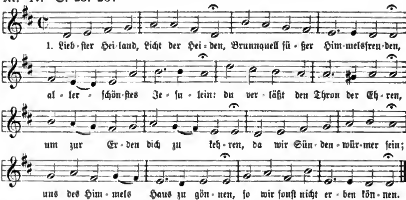


[1]) König, Harm. Liederschatz 1738 hat außer diesen Parallelmelodien noch die weiteren: S. 71 „Wenn ich, Herr, auf deinen Tod“ — h h g fis g a h; S. 353 „Ei so lebt mein Jesus noch“ — c h⁀a g c̄ d ē d̄, und S. 454 „Bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ — g c̄ a g a h c̄ (auch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 269. S. 126). Eine eigene Weise für unser Lied bringt König nicht.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 487 und Musikbeil. Nr. 97a. S. 140—141; Erk, Bachs Choralges. I. S. 116; Spitta, Bach II. S. 263. 264.



Diese vierstimmige Arie eines seiner Kunstvorgänger in Leipzig, arbeitete dann Bach zum Schlußchor seiner Kantate um,[1]) die durch ihr „liebliches, manchmal in kindliche Spielseligkeit übergehendes Wesen gegen den Ernst andrer Bach'scher Sterbekantaten seltsam kontrastiert, und die Annahme gestattet, daß die mild anmutende Erzählung des Evangeliums ihr diesen Grundton gegeben habe." Vgl. Spitta, Bach II. S. 263—265. S. 795. 796. Ausg. der Bach-Ges. I. Nr. 8.
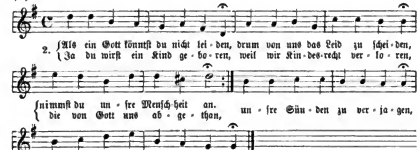
Liebster Heiland, Licht der Heiden, Choral. Dieses Weihnachtslied des Herzogs Anton Ulrich v. Braunschweig-Lüneburg erschien in dessen „Christ Fürstlichem Davids-Harpfen-Spiel ꝛc." Nürnberg, 1667 (Wolfenbüttel 1670). S. 184 zugleich mit einer eigenen Melodie, die, wie alle dort erscheinenden, wahrscheinlich von der Stiefmutter des fürstlichen Dichters, Sophie Elisabeth (vgl. den Art.) erfunden ist. Sie heißt mit einigen Änderungen bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 47. S. 25. 26:



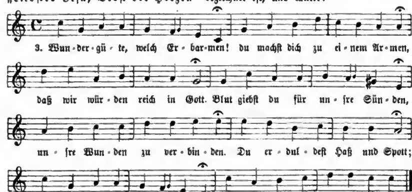
findet sich bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 23 als „Andere Melodie", und ist bei Schicht, Ch.-B. II. Nr. 581. S. 267 auf das Lied „Vater Jesu Christi,

[1]) Vgl. diesen Satz bei v. Winterfeld, a. a. O. III. Notenbeisp. Nr. 97 b. S. 141. 142, und Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 84. S. 56.

mehre" übertragen. — Eine zweite Weise, die bei König, a. a. O., an erster Stelle steht, findet sich schon bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 323. S. 145 und heißt:
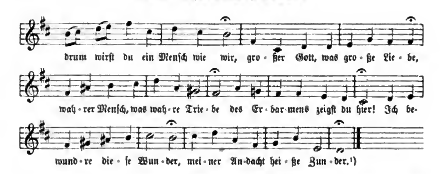


Als dritte Melodie ist sodann die Weise zu verzeichnen, die bei König, a. a. O., als „Vierdte Melodie" erscheint, in dem „Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch". Bremen, 1767. Nr. 164. S. 143 und Nr. 439. S. 342 aber als „Liebster Jesu, Trost der Herzen" bezeichnet ist, und lautet:
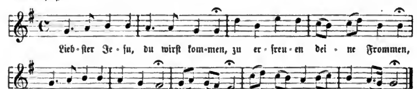


Sie hat z. B. Ritter im Halberst. Ch.-B. 1856. Nr. 198. S. 72 und im Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 251. S. 118 und ihm folgend die Provinzial-Synode der Provinz Sachsen (mit der durch die kleinen Noten angedeuteten veränderten Lesart; vgl. Zimmer, Choralmelodienbuch II. Nr. 184. S. 37) für das Lied gewählt. — Die vierte Weise, die König, a. a. O. S. 23 noch hat, steht dort als „Dritte Melodie" und heißt:

4. E-wig uns bei dir zu wis-sen, hast du sel-ber ster-ben müs-sen,



Liebster Jesu, du wirst kommen, Choral. Für dieses Adventslied eines unbekannten Verfassers führt Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 32 als früheste Quelle das Halle'sche G.-B. von Schütze 1697. S. 257 an, und sagt weiter, das Lied sei von da in das Darmst. G.-B. von 1698 gekommen, wo es eine eigene Melodie erhalten habe, die dann auch im Freylinghausen'schen G.-B. I. 1704 (Nr. 352. S. 541) erscheine. Dagegen bemerkt Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 119. S. 134, daß diese Melodie schon „Ums Jahr 1670" bekannt geworden sei (also wohl mit einem andern Text), und Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 199. S. 73 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 252. S. 118 giebt das Leipz. G.-B. von Vopelius 1682 als Quelle derselben an. Diese erste Weise unsres Liedes heißt:
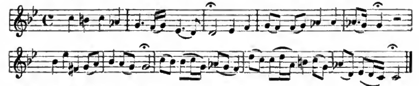


Sie steht z. B. bei Witt, Psalm. sacra, 1715. Nr. 590. S. 325; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 318. S. 143; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 454; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 274. 275 (zweimal); im Brüder-Ch.-B. 1784. Art. 19a. S. 14. Ausg. von 1820. S. 19 (mit den Weisen zu „Sollt es gleich bisweilen scheinen" zusammen);²) Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 234. S. 172; Layriz, Kern III. Nr. 490. S. 73; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 952. S. 746, u. a.
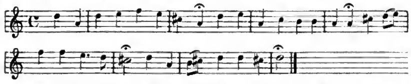
¹) Parallelmelodien sind: „Groß, o Herr, sind meine Schmerzen", bei König, a. a. O. S. 149; „Jesu, als du erstlich kamest", das. S. 456; „Liebster Jesu, Trost der Herzen", das. S. 161, und „Gieb zum nützlichen Geschäfte" bei Schicht, Ch.-B. II. Nr. 657. S. 301.

²) Auch Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 222. S. 292 bringt sie, als „Herrnhuter" Melodie bezeichnet, zu dem Liede „Gott und Welt und deren Glieder", indem er unter Nr. 261. S. 351 unser Lied auf sie verweist.

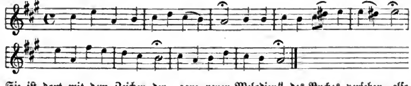
— Die fünfte Auflage des Freylinghausen'schen Gesangbuchs brachte 1710 die folgende zweite Weise, die auch das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 368. S. 361 und Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 291 aufgenommen haben. Sie heißt im Original:



Die späteren Ausgaben des genannten Gesangbuches jedoch, so 1733 und die Ges.-Ausg. 1741. Nr. 861. S. 570 beseitigten diese unkirchliche Melodie wieder und gingen auf die Originalweise zurück. — Eine dritte Melodie aus König, a. a. O. S. 275 (ohne Wiederholung des „Jesu mich") lautet:
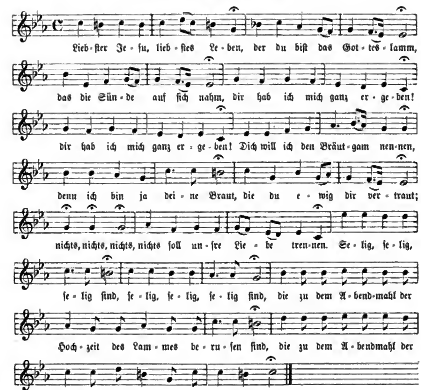


und endlich eine vierte, die im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 19b. S. 14. (1820. S. 20) unter dem Namen „Von dem Trost aus Jesu Leiden" steht:



Sie ist dort mit dem Zeichen der „ganz neuen Melodien" des Buches versehen, also wohl von Christian Gregor, oder einem der gleichzeitigen Herrnhuter Sänger erfunden.[1])

Liebster Jesu, liebstes Leben, Choral. Joh. Wilh. Petersen's Lied „Von der geistlichen Wachsamkeit" erschien in des A. Luppius G.-B. („Andächtig Singender Christen-Mund"). Wesel, 1692. S. 150 zuerst gedruckt und ist z. B. in dem revidierten Porst'schen G.-B. von 1855 Nr. 414 (jedoch mit versetzten Zeilen) erhalten. Eine eigene Melodie erhielt dasselbe im 1. Teil des Freylinghausenschen G.-B.s, und zwar in der 7. Ausg. von 1713. Nr. 299. S. 456—457 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 740. S. 486), die zunächst das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 511. S. 516 aufnahm. Diese Weise heißt im Original:
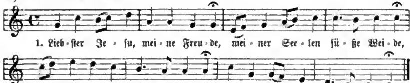
[1]) Die „Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder". Halle, 1767. S. 169 haben die bei Störl 1710 erscheinende Weise „Sollt es gleich bisweilen scheinen" (vgl. den Art. u. Württemb. Ch.-B. 1844. Nr. 33a) auf unser Lied übertragen.
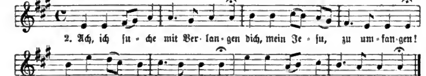


und findet sich z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 275 (um die Hälfte gekürzt und ohne den Refrain), Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 395. S. 522 (mit dem Zeichen der „Herrnhutischen Melodien" versehen), im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 211. S. 168. 169 (Ausg. 1820. S. 254. 255) u. a., auch noch in den Ch.-BB. der Gegenwart, z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 200 S. 73, dess. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 253. S. 119, Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 954. S. 747—748 u. a. Das zuletzt angeführte Ch.-B. deutet zugleich Vorschläge an, wie die unnötigen Wiederholungen beseitigt werden könnten, und unterlegt der Melodie das Lied „Lobe, lobe, meine Seele, den, der heißt Herr Zebaoth" von Herm. Reinhold Pauli (bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 570. S. 823. 824).

Liebster Jesu, meine Freude, Choral. Im Nürnb. G.-B. 1677. S. 565 erschien dieses Lied Simon Bornmeisters ohne eigene Melodie auf „Sollt es gleich bisweilen scheinen" verwiesen; später hat es drei Weisen erhalten, von denen zwei

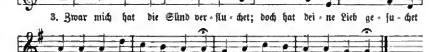
bei Dretzel und eine bei König sich finden. Die erste derselben heißt bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 323:



und steht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 222 als „Andere Melodie" des Liedes. An gleicher Stelle bei Dretzel steht als zweite Weise:



und auch sie hat König, a. a. O. als „Dritte Melodie". Dagegen giebt er als erste Melodie die folgende, die wir als dritte Weise des Liedes noch aufzeichnen:



Liebster Jesu, mein Verlangen, ein „Dialogus" (Solokantate) von Seb. Bach für den ersten Epiphanias-Sonntag (in die spätere Leipziger Zeit fallend) zum Evangelium „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", Luk. 2, 41—52, komponiert. Vgl. Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 32. Als Schluß-Choral ist „Freu dich sehr, o meine Seele" mit der 12. Strophe („Mein Gott, öffne mir die Pforten") des Liedes „Weg, mein Herz, mit dem Gedanken" von Paul Gerhardt verwendet.

Liebster Jesu, Trost der Herzen, Choral. Die erste Weise ($\bar{d}$ a b fis g a fis fis), die Sebastiani für dieses Lied Johann Röling's (1634—1679; der Nachfolger Simon Dachs als Professor zu Königsberg) erfand, ist nicht in den Kirchengebrauch gekommen. Später hat dasselbe zwei andere Melodien erhalten. Die erste bringt König, Harm. Liederschatz 1738. S. 161 in folgender Zeichnung:

Lieb-ster Je-su, Trost der Her-zen, de-nen ih-re Sün-den schmer-zen,

ein - ges Heil der gan - zen Welt: wenn ich bei mir ü - ber - schla - ge,

was für Schuld ich an mir tra - ge, die dein Buch ver - zeich - net hält:

ach, so kann ich nicht er - se - hen, wie ich künf - tig soll be - ste - hen.

in der sie z. B. bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1155. S. 494, Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 354. S. 120 u. a. erhalten ist. — Eine **zweite** Melodie hat Joh. Gottfr. **Schicht** für das Lied erfunden und in seinem Ch.-B. III. Nr. 1163. S. 498—499, mit seiner Chiffer „S." bezeichnet, veröffentlicht. Sie heißt:
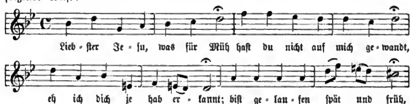
Lieb - ster Je - su, Trost der Her - zen, de - nen ih - re Sün - den
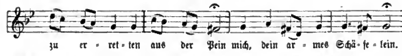
schmer - zen, ein - ges Heil der gan - zen Welt: wenn ich bei mir ü - ber - schla - ge,

was für Schuld ich an mir tra - ge, die dein Buch ver - zeich - net hält: ach, so

kann ich nicht er - se - hen, wie ich künf - tig soll be - ste - hen.
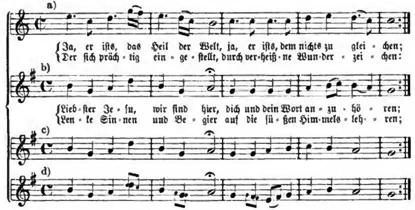
Liebster Jesu, was für Müh, Choral. Dies Lied des Angelus Silesius brachte bei seinem Erscheinen in „Heilige Seelenlust. 1657. S. 116. Erstes Buch. „Das Acht und dreissigste", eine eigene Melodie von Georg Josephi mit; doch fand dieselbe keinen Eingang. Dagegen erhielt es bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Zugabe Nr. 702. S. 1087 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 430. S. 272) die folgende Weise:
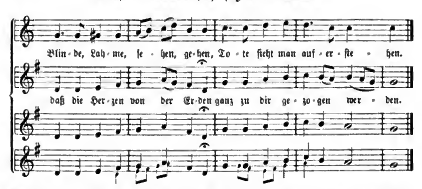




die übrigens König, Harm. Liederschatz 1738. S. 334 als „Achte Melodie" auf „Nicht so traurig, nicht so sehr" übertragen hat.

Liebster Jesu, wir sind hier, Choral von Johann Rudolf Ahle (vgl. den Art.), von ihm als geistliche Arie zu dem Adventsliede „Ja er ists, das Heil der Welt" von Joachim Burmeister komponiert und in „Neue Geistliche Auf die Sonntage durchs ganze Jahr gerichtete Andachten, mit 1. 2. 3. 4 und mehr Stimmen . . . von Johann Rudolf Ahlen, Mulh: Organ:" Mühlhausen 1664. Fol. Nr. 3 veröffentlicht. Noch in der Arienform wurde die Melodie sodann im Altdorfer G.-B. 1671 auf das oben verzeichnete allbekannte Kanzellied Tobias Clausnitzers übertragen,[1]) und ihm ist sie eigen geblieben und hat später nur noch eine choralmäßig einfachere Gestalt bekommen. Wir geben die Weise: a) im Original Ahle's; b) in der Fassung Freylinghausen's (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 502. S. 325), auf der die kirchlich recipierten Formen beruhen, und c) und d) in den beiden gegenwärtig kirchlich gangbarsten Formen:



¹) Vgl. Rambach, Anthol. IV. S. XIV. Die älteste Quelle für das Lied ist nach Bode, Quellennachweis 1880. S. 192 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 35 ein „Altdorffisches Gesang-Büchlein . . . (Am Ende:) Altdorff . . . Im Jahr M.DC.LXIII. Nr. XX. S. 35. 36 („Vor der Predig") und ein dem Baireuther G.-B. von 1668 angehängtes Gebetbuch von 1667. S. 232; nach Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 355 steht es in des Dichters „Indianische Granadilla oder Passionsblume" ꝛc. Nürnb. 1662. — Die Übertragung der Ahle'schen Melodie auf unser Lied wäre nach Koch, a. a. O. V. S. 17. 18, dem auch Bode, a. a. O. S. 427 folgt, schon im Jahre des ersten Erscheinens derselben in „Christliches Hausgesangbuch. Tübingen bei Gregorius Kerner 1664" erfolgt. Allein diese Notiz ist unrichtig: das fragliche Buch (Ex. der Königl. Bibl. in Stuttgart) enthält keine Melodien und hat auch keines der beiden
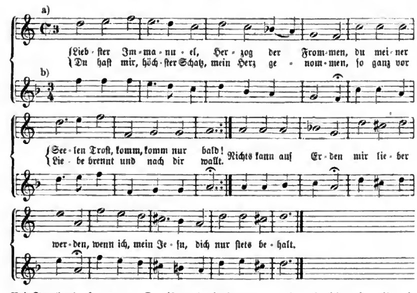


Ein Tonsatz Seb. Bachs über unsre Melodie findet sich in den „Choralges." 3. Auflage. 1832. Nr. 131. S. 75 und Nr. 328. S. 188 zweimal mit unwesentlichen Verschiedenheiten abgedruckt; ein solcher von Julius Schäffer steht in dessen Ch.-B. 1880. Nr. 91. S. 106.

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen, Choral, dessen Erfindung traditionell öfters Johann Rudolf Ahle zugeschrieben wird, ohne daß bis jetzt irgend welche Beglaubigung hiefür aufgefunden worden ist. Das Lied von Ahasverus Fritsch erschien zuerst in dessen „Himmelslust und Welt-Unlust". Leipzig, 1670. S. 851 ohne Melodie, die demselben erst in der zweiten Ausg. von 1675. Nr. 36. S. 343 beigegeben ist.[1]) Von hier ging sie in das Darmst. G.-B. 1698, das Freylinghausen'sche G.-B. 1704. Nr. 729 und von da in die meisten späteren Choralbücher über, jedoch vielfach unter dem veränderten Anfang des Liedes: „Schönster Immanuel" 2c.[2]) und unter mannigfachen Variierungen, wie solche z. B. bei Bronner, Ch.-B. 1715. S. 218. 219. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 189b. S. 94; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 455. 456; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 223 (hier auch eine Umsetzung in Dur), und noch neustens in Schäffer's Ch.-B. für die Prov. Sachsen, 1886. Anh. Nr. 8. S. 125 sich finden. Sie heißt a) in ihrer originalen Gestalt bei Fritsch, b) in der kirchlich recipierten Form:
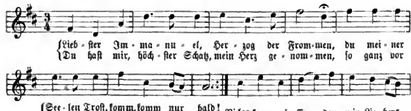
Lieder, um welche es sich hier handelt: Koch selbst weiß an einer andern Stelle seines Werkes (IV. S. 145) nichts von dieser Übertragung.

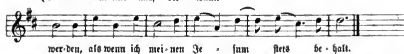
[1]) Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 datiert Fritsch's Schrift von „1679" und schreibt diese Jahreszahl, das. Nr. 128. S. 113 auch über die Melodie. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 254. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 35. Eine weitläufige Untersuchung v. Winterfeld's über den Erfinder unserer Melodie, die freilich zu keinem bestimmten Resultat gelangt, findet man in dessen „Zur Gesch. heil. Tonkunst". I. S. 110—122.

[2]) Dieser veränderte Anfang erscheint erstmals im Schütze'schen G.-B. Halle, 1697. S. 160. Bei Freylinghausen (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 924. S. 613 und Nr. 783. S. 517) wird unsre Melodie zu „Wer überwindet, soll vom Holz genießen" (und umgekehrt) als Parallele citiert; beide können aber unmöglich als solche benützt werden.



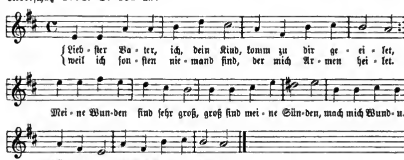
Bei Freylinghausen, a. a. O., ist noch die folgende zweite Weise mitgeteilt, die aber keine kirchliche Verwendung gefunden hat:



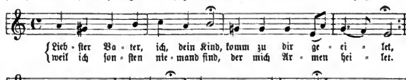


Seb. Bach hat über dies Kirchenlied und seine Melodie eine treffliche Choralkantate für das Fest der Erscheinung Christi („Festo Epiphanias", in der Zeit zwischen 1735—1744) geschrieben, die in der Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 123 veröffentlicht ist. Vgl. Spitta, Bach II. S. 568 f. S. 582 und 583. Den Schlußsatz aus dieser Kantate zur 6. Strophe („Drum fahret immer hin, ihr Eitelkeiten") findet man bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 258. S. 75, eine andere Harmonisierung Bachs für Schemelli's G.-B. 1736. Nr. 761. S. 521, welcher auch Schäffer im Ch.-B. der Prov. Sachsen 1886. Nr. 102. S. 67 gefolgt ist, bei Erk, a. a. O. I. Nr. 113. S. 75.

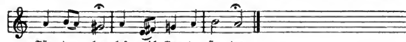
Liebster Vater, ich, dein Kind, Choral. Die meisten Gesang- und Choralbücher bringen für dieses Bußlied von Christoph Tietze (1663 oder 1664) keine eigene Weise, sondern verweisen es auf „Christus, der uns selig macht", oder „Schwing dich auf zu deinem Gott". Doch sind auch *eigene Melodien* für dasselbe vorhanden. Als *erste* derselben führen wir die folgende aus König, Harm. Liederschatz 1738. S. 161 an:



die auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 955. S. 748 erhalten ist.[1]) — Eine *zweite* Weise für unser Lied steht bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 113; auf sie ist dort auch „Schwing dich auf zu deinem Gott" verwiesen. Sie heißt:
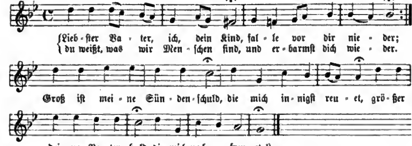






und findet sich mit unwesentlichen Änderungen auch bei Schicht, a. a. O. I. Nr. 191. S. 71. — Eine *dritte* Melodie aus Hillers Ch.-B. 1793. Nr. 190. S. 89, die auch Schicht, a. a. O. I. Nr. 189. S. 70 bringt, lautet:

[1]) Dagegen ist die zweite Weise, welche Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 956. S. 749 aus einem „handschr. Ch.-B. zu Freistadt. 1791" noch beibringen, nicht eine eigene, sondern nur eine Variante von Johann Crüger's „Schwing dich auf zu deinem Gott". — Auch die weitere Melodie, welche bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 189. S. 70 unter dem Namen unsres Liedes steht, ist nur die Variante der Weise, die König, a. a. O. S. 446 als „Vierdte Mel." des Liedes „Einen guten Kampf hab ich" verzeichnet.



Lindemann, Mag. Johannes, Kantor zu Gotha, hat Ende des 16. Jahrhunderts ein musikalisches Sammelwerk ediert, in dem er meist weltliche Lieder von damals mehr oder weniger bekannten Komponisten zusammenstellte und denselben deutsche Kirchenlieder als Texte unterlegte. Einige derselben kamen durch diese seine Vermittlung in den evangelischen Kirchengesang und man hat ihn deswegen lange Zeit für deren Komponisten und Dichter gehalten. Daß er jedoch ersteres nicht ist, ist jetzt nachgewiesen, und auch seine Urheberschaft der Texte ist sehr zweifelhaft geworden. Er war um 1550 zu Gotha geboren,[2]) besuchte das dortige Gymnasium, an dem er auch den ersten Musikunterricht erhielt, und machte seine Universitätsstudien wahrscheinlich zu Jena, wo er die Magisterwürde erlangte. Schon 1571 oder 1572 erhielt er einen Kantordienst, ob dies aber gleich in Gotha selbst, oder vorher an einem andern Orte war, ist nicht mehr festzustellen; jedenfalls war er von 1580 an in Gotha, wo er sein Amt „mit Lobe" bis 1631 verwaltete. Als er es niederlegte, war er bereits ein achtzigjähriger Greis, wird aber noch 1634 als Mitglied des „neuen Rathes" zu Gotha genannt. Die Zeit seines Todes ist unbekannt.[3]) Von seinem schon genannten Liederwerke erschienen Teile 1594, 1596 und 1598; nur von letzterem Teile ist aber bis jetzt eine Stimme (Tenor) aufgefunden worden (Königl. Bibl. zu Berlin), deren Titel lautet:

> Amorvm Filii Dei Decades duae: Das ist: Zwantzig Liebliche vnd gantz Anmutige, Lateinische vnd Deutsche Newe Jhartz, oder Weyhenachten Gesenglein, Zu Lob vnd Ehren dem Newgeborenen Christkindlein JESV, Zum

[1]) Ob übrigens die beiden letzteren Melodien wirklich unsrem Liede als eigene zugehören, oder ob die erste vielleicht Beziehungen zu einer Weise habe, welche Schicht, a. a. O. I. Nr. 193. S. 72 als „Lausitzer Melodie" von „Einen guten Kampf hab ich" bringt, die zweite aber als Variante der Melodie anzusehen ist, die bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 562 und König, a. a. O. S. 364 („Vierdte Mel.") unter dem Namen „Schwing dich auf zu deinem Gott" vorkommt: kann fraglich erscheinen.

[2]) Sein Großvater Johannes Lindemann war der Bruder von Luthers Mutter; er starb 1519 als Schneidermeister zu Gotha. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. Nr. 6. S. 73.

[3]) Vgl. J. C. W. Lindemann, „Magister Johannes Lindemann" in den Monatsh. a. a. O. S. 73—76, wo alles aufgezeichnet ist, was sich noch über denselben auffinden ließ.

theil vnter etliche fröliche Madrigalia vnd Balletti, Auch andere liebliche Italianische Gesänglein, zu Fünff Stimmen, für dieser zeit vnterschiedlichen applicieret, Jetzundt aber zu Erweckunge der Gottsäligkeit, vnd mehrem Anlaß Christlicher Frewde: Allen Liebhabern der Edlen, Himlischen vn. Ewigbleibenden MVSJCA, inn öffentlichem Druck publicieret vnd mitgetheilet. Durch Joannem LJnDeMan, der Kirchen vnd Schulen zu Gotha Cantorem vnd Musicum, Tenor. Sollen Jhärlichen, geliebts Gott, mit XX. dergleichen gemehret werden. Anno recupetatae salutis humanae: CIC.IC.XCIIX. Am Ende: Gedruckt zu Erff. durch Georgium Bawman den eltern, Musicae Typ. auffm Bischm. — Tenor: 20 Bl. kl. qu. 4°.[1]) 20 Nrn. und zwei Zugaben; darunter: Nr. 3. Jesu wollst uns weisen (vgl. den Art.). Nr. 7. In dir ist Freude (vgl. den Art.).

Lindner, Elias, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als Organist zu Freiberg und wurde nicht nur als tüchtiger Orgelspieler gerühmt, sondern war auch ein gründlicher Kenner des Orgelbaus. Nach seinen Plänen und unter seiner Aufsicht erbaute Gottfried Silbermann 1714 sein erstes bedeutendes Orgelwerk (mit 43 kl. St. auf 3 Man. und Ped.) im Dom zu Freiberg, das von Johann Kühnau und dem Hoforganisten Pestel zu Altenburg revidiert wurde und mit dem Silbermann „seinen Credit auf einmal festgesetzet hat."[2]) L. war 1730 noch Organist an diesem Werk, 1758 aber wird als sein Nachfolger Johann Christoph Erselius, „einer der bravsten Orgelspieler in Deutschland", genannt.

Lindner, Friedrich, ein fleißiger Sammler und Herausgeber mehrerer verdienstlichen Sammelwerke kirchlicher und weltlicher Musik aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Er war aus Liegnitz in Schlesien und mag dort um 1540 geboren sein. Aus den verschiedenen Dedikationen seiner Sammlungen ist zu entnehmen, daß er frühe Diskantist in der Kapelle des Kurfürsten August zu Dresden wurde, welcher ihn in der Folge als Alumnus auf die Schulpforte schickte und ihm auch die Mittel zu Universitätsstudien in Leipzig gewährte. Nach Beendigung dieser Studien kam Lindner 1564 zunächst in die Dienste des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg zu Ansbach, und wurde dann 1574 als Kantor und Musikdirektor an die Ägidienkirche zu Nürnberg berufen. Hier erschienen seine Sammlungen von 1585—1591, und da der so fleißige Mann von da ab nichts mehr herausgab, so wird die Annahme begründet sein, daß er noch vor dem Ausgang seines Jahrhunderts zu Nürnberg gestorben sei. Als Komponist hat er sich in seinen Sammlungen nicht gezeigt.[3]) Diese Sammlungen sind, soweit sie Kirchenmusik enthalten:

[1]) Vgl. Monatsh. a. a. O. S. 77. Bezüglich der Autorschaft der Lieder vgl. Rambach, Anthol. V. S. XIII. u. XIV; Wetzel, Hymnop. II. S. 75 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 399 und S. 410.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 228—229. Gerber, Altes Lex. II. S. 517. Neues Lex. III. S. 236.

[3]) Fétis, Biogr. des Music. V. S. 306 sagt zwar von den „Gemma": „composés en

1. Sacrae Cantiones cum quinque, sex et pluribus vocibus, de festis praecipuis totius anni, a praestantissimis Italiae Musicis etc. Noribergae, in off. typ. Catharinae Gerlachiae. Anno 1585. 6 Stimmbände. kl. qu. 4°. 41 Stücke. — 2. Continuatio Cantionum sacrarum quatuor, quinque, sex, septem, octo et plurium vocum de festis praecipuis anni etc. Ebendas. 1588. 6 Stbde. kl. qu. 4°. 56 Tonsätze. — 3. Missae quinque, quinis vocibus a diversis et aetatis nostrae praestantissimis Musicis compositae. Ebendas. 1590. 5 Stbde. qu. 4°. — 4. Corollarium Cantionum sacrarum quinque, sex, septem, octo, et plurium vocum etc. Ebendas. 1590. 6 Stbde. kl. qu. 4°. 70 Nrn. — 5. Magnificat, Beatissimae Deiparaeque virginis Mariae Canticum, quinque et quatuor vocibus, secundum octo vulgaris musicae modos, a diversis nostrae aetatis Musicis compositum etc. Ebendas. 1591. 4 Stbde. in Fol. —[1])

Linnarz, Robert, Seminarmusiklehrer zu Alfeld (Prov. Hannover) ist am 29. September 1851 zu Potsdam geboren. Als Knabe war er Altsolist in dem unter der tüchtigen Leitung des Kantors und Organisten Hiltmann stehenden liturgischen Chor der Friedenskirche (Sanssouci) seiner Vaterstadt; später besuchte er mit Erfolg das Lehrerseminar zu Oranienburg, besonders eifrig das Orgelspiel betreibend. Nachdem er sodann $3^1/_2$ Jahre als Lehrer an der Bürgerschule zu Freienwalde an der Oder gewirkt hatte, ging er 1875 nach Berlin, um sich am Königl. Institut für Kirchenmusik unter der Leitung von A. Haupt, Julius Schneider, Ed. Grell u. a. noch eine gründlichere musikalische Bildung zu erwerben. Seit 1. Oktober 1877 war er als Seminarmusiklehrer in Bederkesa angestellt, und wurde am 1. März 1888 an das Seminar in Alfeld berufen; daneben ist er auch als Orgelbaurevident thätig. — Von seinen Werken sind hier anzuführen:

1. 66 Choräle für Männerchor, Op. 20. Hannover, Nagel. 1887. — 2. 115 Choräle zum evang.-luth. G.-B. der Hannover'schen Landeskirche für Orgel, mit Strophenzwischenspielen und Orgelschlüssen. Op. 21. Selbstverlag. 1886. — 3. Polyhymnia. Teil I. Geistliche Männerchöre. Leipzig, 1887. Leuckart (eine mit Bösche und Reinbrecht gemeinschaftlich herausgegebene Sammlung). — 4. 2 Festvorspiele für Orgel über „Nun danket

partie par Lindner", und von dem „Corollarium": Il y a aussi dans ce recueil quelques motets de Lindner", — aber in den Verzeichnissen der Komponisten für diese beiden Werke bei Eitner, Bibliogr. 1877. S. 212. 213. 218, sowie S. 215 erscheint er nicht.

[1]) C. F. Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. Reg. S. 335 hat „Fr. Lindner" und „J. Lindner"; ersterem schreibt er S. 81 die „Magnificat" und S. 204 und 205 die drei Teile der „Gemma musicalis" (eine Sammlung Tonsätze weltlichen Inhalts) von 1588—1590 zu; letzterem S. 9 die „Missae" (und S. 10 nochmals richtig „Fr. Lindner"), S. 101 die „Cantiones sacrae" (S. 102 deren „Continuatio" aber wieder „Fr. Lindner", und S. 102 noch eine Sammlung „Sacrarum Cantionum etc. libri tres etc. Francofurti et Noribergae 1590"; endlich S. 102 noch das „Corollarium", setzt jedoch bei diesem im Titel richtig „Friderici Lindneri".

alle Gott“ und „Ein feste Burg ist unser Gott“. Op. 23. Leipzig, 1887. Rieter-Biedermann. —

Litanei, Die. Dieses griechische Wort bezeichnete in der orientalischen Kirche die gemeinsamen gottesdienstlichen Gebete (rogationes) überhaupt, in der ältesten occidentalischen Kirche aber als „Litania missalis“ die Reihe der Bitten des Fürbittengebets, die vom Diakon gesprochen oder gesungen, von der Gemeinde mit einem stehenden Bittruf, namentlich dem Kyrie eleison, „Exaudi nos“ „miserere, nobis“ u. dgl., angeeignet und bekräftigt, vom Bischof aber in der Kollekte oder Oration rekapituliert und zusammengefaßt wurden. Später angeblich zuerst durch den Bischof Mamertus von Vienne bei Anlaß eines Erdbebens um 480, erhielt die Litanei den specielleren Charakter eines Buß- und Bittgebets oder -Gesangs (supplicatio) für die Bittgänge oder Prozessionen, die veranstaltet wurden, um gemeinsam um Abwendung schon eingetretener oder drohender lokaler oder Landeskalamitäten, die man als Strafgerichte Gottes betrachtete, zu bitten. Diese Bittgänge mit Absingen der Litanei wurden dem Volke lieb und daher bald nicht mehr nur bei besondern Veranlassungen abgehalten, sondern zur stehenden Einrichtung der regelmäßig wiederkehrenden Prozessionen gemacht,[1]) bei denen die Litanei immer mehr in eine Anrufung der Heiligen überging. Die katholische Kirche hat jetzt noch drei rituell anerkannte Litaneien: die große oder Allerheiligenlitanei, die lauretanische oder Mutter-Gottes-Litanei und die Litanei vom heiligsten Namen Jesu, und ihre alten Kirchenkomponisten haben für den Gesang derselben eine Menge herrlicher Kompositionen geschaffen.[2]) — Luther wünschte die Litanei, die er sehr nützlich und heilsam nennt,[3]) auch in der evangelischen Kirche erhalten zu sehen, darum bearbeitete er sie 1529 in deutscher Sprache und in echt evangelischem Geiste neu,[4]) und seine Bearbeitung fand allgemeinen Eingang und freudige Aufnahme, denn man sah in ihr eine Befolgung der Ermahnung des Apostels, 1 Tim. 2, 1. 2, und eine Auslegung des Vaterunsers.[5]) Ihre Auffassung als ein Bußgebet wurde festgehalten und bedingte ihren Gebrauch zunächst in außerordentlichen Fällen lokaler oder allgemeiner Not

[1]) Dieselben wurden und werden alljährlich an den dies rogationum, dem 25. April (litania major) und den 3 Tagen vor Himmelfahrt (litania minor), abgehalten, und haben durch ihr bekanntes endloses Ableiern der Gebete das Wort Litanei zur sprichwörtlich gewordenen Bezeichnung von etwas endlos Langweiligem gemacht.

[2]) Proske, Musica divina. Tom. IV. S. 319—378, teilt 10 Litaneien von Aichinger, Lassus, De Fossa, Finetti, Agazzari, Viordi, Zucchino, Palestrina, Victorinus mit.

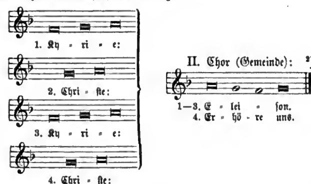
[3]) „Litania, quae nobis videtur valde utilis et salutaris“ schrieb er 13. März 1529 an Nik. Hausmann in Zwickau. Vgl. Luthers Briefe, de Wette III. S. 429.

[4]) Über eine schon vor Luther vorhandene deutsche Litanei berichtet Riederer, Abhandlung von Einführung des teutschen Ges. Nürnb. 1759. S. 154. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 19. 20.

[5]) Calvisius, Kirchengesänge 1598. Luk. Lossius, Psalm. sacr. 1553, der sie eine „explicatio orationis dominicae“ nennt.

(„zur Zeit gemeines landläufigen Unfalls"), dann aber hauptsächlich an den Buß- und Bettagen des Kirchenjahres, und überdies in den Vespergottesdiensten, namentlich an den Vorabenden der Feste an Stelle des Magnifikat, endlich selbst im Hauptgottesdienst nach der Lektion der Epistel[1]) und anderwärts. — Für die musikalische Ausführung der deutschen Litanei hat Luther das folgende Schema aufgestellt, das bei Spangenberg, Kirchengesenge Deudtsch rc. Magdeb. 1545 erstmals gedruckt erschien, und allgemein in den Gebrauch der evangelischen Kirche überging; es beginnt:

I. Chor (einzelne Knabenstn.) oder Liturg:



Die Ausführung geschah immer in antiphonischer Weise („per alternos choros"): den ersten Chor sangen „zwei oder drei", auch „vier bis fünf Knaben mit guten, reinen Stimmlein", oder wo „solche Knaben nicht vorhanden" waren, der Liturg im Altar; den zweiten Chor, der von den evangelischen Kirchenkomponisten vielfach mehrstimmig bearbeitet ist,[3]) sang der Chor und die Gemeinde, den Schluß aber (das letzte Kyrie eleison mit dem Amen) beide Chöre. — Die Liturgiker der Gegenwart verlangen allgemein und mit Recht die Wiederaufnahme der vielfach aus dem Gebrauch verschwunden gewesenen Litanei, und die meisten neueren Kirchen- und Gesangbücher haben sie auch bereits restituiert; in der kirchlichen Praxis aber harrt namentlich die gesungene Litanei noch ihrer allgemeineren Benützung.[4])

---

[1]) So z. B. zu Leipzig, wo Seb. Bach am 1. Adventssonntag 1714 aufzeichnete: „. . . . (5) Epistola verlesen, (6) Wird die Litaney gesungen". Vgl. Spitta, Bach II. S. 95. 96.

[2]) Eine andere Form aus Luk. Lossius, Psalm. sacr. 1561 vgl. bei Layriz, Kern IV. S. 80. 81.

[3]) Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 731—749 teilen drei Kompositionen der Litanei mit: 2 vierstimmige von Michael Prätorius, und eine 5- und 6stimmige von Melchior Vulpius.

[4]) Weiteres über die Litanei vgl. man bei Kliefoth, Die ursprüngliche Gottesdienst-Ordnung. Schwerin 1858—1861. II. S. 301. 373. 398. III. S. 152. 155. 225. 298. V. S. 66. 243. 369; Ders. Zur Gesch. der Litanei, Neues Mecklenb. Kirchenbl. 1861. Nr. 11—16; Löhe in der Zeitschrift für Protest. und Kirche. Bd. XXXI. Heft 2 und 3. S. 160 ff.

Liturgische Andachten, liturgische Gottesdienste, liturgische Vespern — als in unsrer Zeit versuchte Erneuerung des Nebengottesdienstes der Vesper, vgl. im Art. „Vesper".

Liturgischer Gesang in der evangelischen Kirche. Das griechische Wort Liturgie bezeichnete ursprünglich allgemein einen Staatsdienst, ein weltliches öffentliches Amt und wurde in der Folge auch auf den priesterlichen Dienst in den Tempeln der Götter übertragen. Im letzteren Sinne nahm es die Septuaginta zur Bezeichnung des jüdischen Tempeldienstes in die alttestamentliche Bibelsprache herüber, aus der es später auch in die neutestamentliche und in die Kirchensprache kam. In letzterer, in der es allein noch gebraucht wird, bezeichnet es die Gesamtheit der in kirchlich festgestellter Ordnung vorzunehmenden heiligen Handlungen, welche den christlichen Gottesdienst oder Kultus ausmachen. Die Bücher, in denen die Ordnung des Gottesdienstes verzeichnet ist, heißen deswegen ebenfalls Liturgien, Kirchenbücher, Agenden. — Einen integrierenden und umfangreichen Teil des christlichen Gottesdienstes bildete von Anfang an der liturgische Gesang. Die Idee der gottesdienstlichen Feier brachte es mit sich, daß alles, was in derselben laut werden sollte, seinen eigenen, feierlichen, von dem des gewöhnlichen Lebens abgesonderten Ton haben mußte. Es sollten daher die liturgischen Worte nicht in der Werktagssprache des gewöhnlichen Lebens, sondern in „einer höheren, idealen Sprache recitiert werden, die nicht von der Redeweise des einzelnen abhängt, sondern ihren kirchlich geheiligten, festen Ton hat." Des weiteren wird für die Einführung des liturgischen Gesanges noch geltend gemacht, daß er „die Aufgabe habe, die Darstellungsfähigkeit des liturgischen Wortes zu erhöhen oder zu ersetzen;" allein in dieser Hinsicht halten wir es lieber mit Palmer, der dazu bemerkt: „wo es sich um den Sinn des Wortes handelt, wohnt dem Sprechen desselben die höchste Darstellungsfähigkeit inne, die durch Musik wohl etwa verdunkelt, nicht aber erhöht werden kann."[1]) Einen dritten, rein praktischen Zweck soll der liturgische Gesang endlich noch dadurch haben, daß durch ihn das vorgetragene Wort auch in die entfernteren Räume großer Kirchen vernehmbar hineintöne. Seinem Wesen nach ist der liturgische Gesang ursprünglich nichts anderes, als die neuerdings vielberufene Musik der Sprache, nur auf eine höhere Potenz erhoben. Denkt man sich einen liturgischen Text, eine evangelische oder epistolische Lektion, das Vaterunser oder die Einsetzungsworte[2]) in den weiten, hallenden Räumen eines gotischen Domes vor einer zahlreich versammelten Gemeinde in gehobenem, weithin tragendem Tone feierlich und ausdrucksvoll gelesen:

[1]) Vgl. Oesterley, Der Gottesdienst der englischen und deutschen Kirche. 1863. S. 57. Palmer, Ev. Hymnologie. 1865. S. 240. Anm. Petri, Agende. 1852. S. 121.

[2]) Schleiermacher, Praktische Theol. S. 173 meint zwar: es sollte als Text zum Altargesange niemals reine Prosa verwendet werden; allein Palmer, a. a. O. S. 264 erinnert dagegen mit Recht, daß gerade die liturgischen Segensworte nicht als reine Prosa betrachtet werden können.

so hat man bereits einen Sprechton, der nahe an den Gesangston heranreicht. Und es ist denn auch die musikalisch-liturgische Recitation eine Mittelform zwischen bloßem Sprechen und wirklichem Singen; sie zeigt die Tonbewegungen des Sprechens, nur in feste musikalische Intervalle gebracht. „Darauf zwar hat diese Vortragsweise von vornherein verzichtet, die feineren Nüancierungen des Redetones, wie sie innerhalb der Satzglieder sich geltend machen, musikalisch zur Darstellung zu bringen; diese Tonabstufungen sind unmeßbar; es würden hier Viertel- und Achtel-Tonstufen zur Anwendung kommen müssen, welche in der Tonleiter nicht existieren. Daher bleibt die musikalisch-liturgische Deklamation innerhalb der Satzglieder auf einem und demselben Ton, der Dominante, ruhen, mildert aber ihre Monotonie nicht ohne Erfolg durch eine sorgfältig abgewogene Dynamik des Vortrages, welche jene lebensvolle sprachliche Metrik, wie sie der wohlgebauten prosaischen Rede eigen ist, jenen naturwüchsigen hingegossenen Wort- und Silbenrhythmus, jenen Wellenschlag der Rede in Hebung und Senkung zu möglichst adäquatem Ausdruck zu bringen weiß. Die fast stereotyp wiederkehrenden modulatorischen Bewegungen, welche das Sprachorgan bei den durch Interpunktionszeichen markierten Satzeinschnitten und Schlußfällen unwillkürlich hervorbringt, werden durch gewisse Abbengungen der Stimme vom herrschenden Tone — die Accentus ecclesiastici — musikalisch nachgeahmt."[1]) Aus dem Untergrunde des liturgischen Recitativs quoll aber auch noch der liturgische Gesang des klerikalen Chores hervor, und zwar als höhere Blüte eines nun wirklich melodisch-lyrischen Gesangs, und eine Tiefe melodischer Kraft und einen Reichtum melodischer Formen entfaltend, die ihn geeignet machten, nicht nur (um mit Proske zu reden) „gleichsam die heilige Schrift der mittelalterlichen Kirchenmusik zu werden, aus der die Perikopen für den echten Kirchenstil der katholischen Kirche entnommen werden müssen," sondern auch durch Jahrhunderte hindurch einen Schatz zu bilden, „von dessen Reichtümern die gesamte musikalische Kunst des Mittelalters zehrte, an dessen gewaltiger Lebenskraft sie erstarkte und bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastil sich heranbildete.[2]) Es war aber dieselbe „mächtige Welle des Kulturlebens gewesen, welche die Tonkunst des 16. Jahrhunderts auf ihre höchste Höhe gehoben nnd zugleich den ersten glorreichen Aufschwung des Reformationsgedankens durch ganz Europa bewirkt hatte."[3]) Daher war es nur durchaus folgerichtig, wenn die deutsche

[1]) Vgl. Richter in seiner Recension von J. W. Lyra's „Andreas Ornithoparchus" (Gütersloh, Bertelsmann) in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. Nr. 8. S. 106. Tief eindringende Bemerkungen über diesen Gegenstand hat auch Wackernagel, Das deutsche K.-L. 1841. Vorrede S. XXI—XXV.

[2]) Vgl. Proske, Musica divina I. Vorrede S. XXVI. Anm. 16 und Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 67.

[3]) Vgl. Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage. Deutsche Rundschau. 1882. VII. S. 159. Auch Karl Fischer hat in seinem Werke „Deutsches Leben und deutsche Zustände von der Hohenstaufenzeit bis ins Reformationszeitalter". Gotha, 1884 in trefflicher Weise nachgewiesen, daß die Reformation weder eine welthistorische

evangelische Kirche den liturgischen Gesang fast seinem ganzen Umfang nach und auch in den Formen, wie sie zur Zeit ihres Anfangs in der katholischen Kirche bestanden, in ihren Gebrauch herübernahm. Sie wollte ja nicht eine Deformations- und noch viel weniger eine Revolutionskirche sein, sondern nur eine Reformationskirche. Und selbst dann, wenn sie in Bezug auf Kirchenmusik etwa Neues beabsichtigt hätte, „wird man nicht erwarten dürfen, daß es ihr gegenüber einer Kunsterscheinung von so erstaunlicher Vollendung, wie es die damalige katholische Kirchenmusik war, sofort gelungen sei, eine lebenskräftige neue Kunst zu schaffen.“ Es waren daher zunächst nur einige unwesentlichere Änderungen, die im liturgischen Gesang für notwendig erachtet wurden, um denselben für den Gebrauch der evangelischen Kirche einzurichten. Zunächst bedingte die teilweise Anwendung der deutschen Bibel- und Kirchensprache gewisse Anbequemungen hinsichtlich der Accentuierung und der modulatorischen Schlußfälle bei den Interpunktionen, der Accentus ecclesiastici.[1]) Weiter mußte manches auch weggelassen werden, weil, wie man gewöhnlich sagte, die Texte nicht „rein“ waren, d. h. dem Evangelium und damit der Lehrgrundlage der evangelischen Kirche widersprachen. Eine stärkere und wesentliche Änderung dagegen war die aus dem evangelischen Bewußtsein vom allgemeinen Priestertum der Gemeinde hervorgehende Einlage deutscher Gemeindelieder und die Umbildung lateinischer liturgischer Texte in solche.[2]) Schon bei Luther (Deutsche Messe 1526) finden wir an verschiedenen Stellen der Liturgie die Bestimmung: statt der herkömmlichen Stücke „singen wir einen deutschen Psalm“, d. h. ein Gemeindelied, und die K.-OO. des 16. Jahrhunderts sind ihm hierin allgemein gefolgt. Damit aber war ein Ferment in den liturgischen Gesang gekommen, das langsam zwar, aber sicher wirkte. Frühe schon absorbierte das Gemeindelied namentlich in den einfacheren Verhältnissen der Landkirchen verschiedene Stücke des liturgischen Gesangs: so z. B. „Komm, heiliger Geist“ den Introitus, das Kyrielied das Kyrie, das „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ das Gloria u. s. w.; aber seinen vollen Einfluß entfaltete es doch erst von da an, als um die Mitte des 17. Jahrhunderts die evangelische Kirche anfing sich

---

Wundererscheinung, geheimnisvoll in ihren Ursachen, überirdisch rein in ihren Trägern, wie man sie früher bisweilen betrachtet, noch eine verderbliche kirchlich-politisch-sociale Revolution gewesen ist, als welche sie namentlich in neuster Zeit von katholischer Seite hingestellt worden ist. Er sieht in ihr vielmehr den letzten Akt einer dreihundertjährigen Riesenarbeit unseres Volkes, einer Arbeit, die, in der Hohenstaufenzeit beginnend, über alle Gebiete deutschen Lebens, des wirtschaftlichen und socialen, des kirchlichen und politischen, des sittlichen und geistigen sich verbreitet hat.

[1]) Dieselben findet man quellenmäßig nachgewiesen in der schon angeführten Schrift des Pastors J. W. Lyra, Andreas Ornithoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten ꝛc., dargestellt und mit Bemerkungen über die Anwendung der Lehre auf den liturgischen Gesang der lutherischen Kirche begleitet. Gütersloh, 1877. VIII u. 57 S. 8°.

[2]) Doch war diese Neuerung nicht ganz ohne Vorgang in der katholischen Kirche selbst gewesen. Vgl. Bäumker-Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied. II. S. 8—20.

auf der Grundlage ihres Chorals eine neue, ihr eigentümliche Kirchenmusik zu bilden. Wohl hielt sie dabei die alte Meßordnung als Typus ihrer Gottesdienstordnung fest, aber sie gab derselben, an Stelle des Meßopfers einen andern Schwerpunkt: die Feier der Heilsthatsache eines jeden Festes und kirchlichen Tages, wie sie in dessen Evangelium der Gemeinde verkündigt wird. Um diesen neuen Mittelpunkt gruppierten sich auch die Hauptstücke der Musik; das hier gesungene Gemeindelied wurde zum „Hauptlied", die hier ausgeführte Kirchenmusik zur „Hauptmusik", und die übrigen Stücke liturgischen Gesangs traten mehr und mehr zurück. Dies war dann noch mehr der Fall in der Zeit des Pietismus, dem vor allem daran liegen mußte, seine massenhaft produzierten geistlichen Lieder im Gottesdienst anbringen zu können, und der in seinem Subjektivismus keinen Anstand nahm, dieselben ohne weiteres an die Stelle der alten liturgischen Gesänge zu setzen. Noch weiter in der Verwüstung der Liturgie ging freilich der Rationalismus. Die altehrwürdigen Texte mußten sich eine Umarbeitung im Geiste der Zeit gefallen lassen, und selbst an das Vaterunser in der Abendmahlsliturgie Hand anzulegen, scheute man sich nicht.[1]) Und weil zu diesen neuen Texten die alten liturgischen Gesangsformeln etwa wie die Faust aufs Auge paßten, wurden auch diese neu gemacht. Jeder Kantor und Choralbuchherausgeber jener Zeit fabrizierte, wie er neue Choräle in Menge machte, auch neue liturgische Gesänge, die der Texte vollständig würdig waren.[2]) Auch der Gesang des Liturgen wurde vollständig willkürlich behandelt. Die Accentus ecclesiastici waren gänzlich vergessen, der Recitationston wurde „teils um Eintönigkeit zu vermeiden, teils um Worte des Textes mehr hervorzuheben", beliebig gewechselt, überhaupt sollte die Melodie „jedesmal dem Inhalte des Textes angemessen gewählt werden; denn anders sollte sie am stillen Freitage, als am Osterfeste, anders bei einer Begräbnisfeier, als am Erntedankfest sein, da die bei dieser Feier auszudrückenden Empfindungen von zu verschiedener Art sind, als daß sie durch dieselbe Vortragsweise ausgedrückt werden könnten."[3]) — Die neuere Zeit ist auch hier wieder auf

[1]) In der Schleswig-Holst. Kirchenagende von 1824 heißt dasselbe: „Vater, unser Vater im Himmel, dich beten wir an. Dein Reich, Wahrheit und Tugend, verbreite sich unter uns ꝛc." — Ja, sogar die Einsetzungsworte wollte Horst, Mysteriosophie 1817 so geändert wissen: „Dir, Gott und König, weihen wir dieses Brot. Dir, Gott und König, weihen wir diesen Trank. Christus sprach: Nehmet, esset, dies ist mein Leib" (dann Chorgesang). „Nehmet, trinket, dies ist mein Blut des neuen Testamentes" (dann wieder Chorgesang). Statt des Sursum corda der Präfation bringt derselbe Liturgiker folgenden klassischen Vorschlag: „Erhebe Jeder von uns nach seiner Fassungskraft nun Sinn, Herz und Geist zur unsichtbaren Welt ꝛc."

[2]) Am bekanntesten wurden solche von Schicht (Vaterunser und Einsetzungsworte), Naue (Altargesänge), dem Kantor Ch. G. Tag, sowie die von H. G. Tuch, durch ihre Aufnahme in das N. sächs. Kirchenbuch von 1812.

[3]) Vgl. Jansen, Die evangelische Kirchengesangskunde. Jena, 1838. S. 240—241. Dies Buch zeigt überhaupt die musikalische Liturgik des Rationalismus auf ihrer Höhe, aber auch in ihrer ganzen Armseligkeit. Lyra, Die liturgischen Altarweisen. 1873. S. 7 bemerkt: „Es ist versucht worden, neue Kollektenweisen mit unstät wechselnder Dominante und Kadenzen in mo-

die Quellen der Reformationszeit zurückgegangen und hat nach dem Vorgange der preußischen Agende von 1821 (1829), die seiner Zeit Aufsehen erregte, auf Grund dieser Quellen und mit schönem Erfolg Hand an die Wiederherstellung der lange verwüsteten musikalischen Liturgie gelegt. Wie notwendig dabei das Studium der Quellen des liturgischen Gesanges war, beweist schlagend der Umstand, daß man dieselben anfangs nicht einmal mehr lesen konnte.[1]) Jetzt haben z. B. Bayern, Mecklenburg, Sachsen und andere evangelische Landes- und Provinzialkirchen auf der Grundlage der alten Formulare ruhende Liturgien, die auch hinsichtlich des gesanglichen Teils vollständig sind, wieder eingeführt, und die gründliche Untersuchung der Quellen hat gezeigt, daß die „zweite Kirchentonart, das Hypodorische, die Heimat der elementaren Formen des liturgischen Gesanges sei, und daß namentlich die Gesangsstücke des Hauptgottesdienstes dieser Tonart angehören."[2]) — Zunächst ist aber bei der Restauration des liturgischen Gesangs der Nachdruck mehr auf die eine Seite desselben, den Gesang des Liturgen und das von der Orgel begleitete unisone Respondieren der Gemeinde gelegt worden; für den andern Teil, die Chormusik, bleibt also die Hauptsache noch zu thun. Doch steht zu hoffen, daß durch die in der Gegenwart auf dem Gebiete des kirchlichen Chorgesangs erwachte Bewegung das seither Versäumte nachgeholt werde und die Befürchtung grundlos sei, die v. Liliencron ausspricht,[3]) „daß wir auch mit den neuen Agenden bald genug wieder an demselben Punkt der liturgischen Armut stehen werden, wie vor ihrem Erlaß, und keine wieder neuen Agenden oder kirchlichen Vorschriften den durch das Wesen der Sache — daß nämlich die von Anfang bis zu Ende bloß gesprochene oder bloß

derner Arienmanier zu setzen (bei Naue, Altargesänge 1812. S. 12, u. a.); der Fetzen vom Theaterkleide paßte nicht auf den ehrwürdigen Kirchenrock, den er ausbessern sollte. Vorher schon waren die einfachen, echten Tonweisen der Präfationen, Kollekten, Versikel geworden wie versprengte Fündlinge, übrig gebliebene Zeugen einer längst vorübergerauschten Flut, an denen Technik und Routine der modernen Setz- und Begleitungskunst zu schanden ward, indem sie sich damit behalf, wie es eben in empirischer Weise gehen wollte."

[1]) Als der Mecklenb. Oberkirchenrat 1852 den Wiederabdruck der von Melanchthon ausgearbeiteten Mecklenb. K.-O. von 1552 veranstaltete, wurde das Weglassen der Noten geradezu damit motiviert, „daß die Kenntnis der alten Notierung verloren gegangen sei." Dr. Petri's Agenda der Hannov. K.-OO. 1852. Anh. S. 51—54 gab die einzeln stehenden Noten als Viertel, die Ligaturen als halbe Noten; Leopold und Enkhausen in der vom Hannov. Konsistorium 1853 veranstalteten Ausg. der K.-O. von Lüneburg und Kalenberg 1869 umgekehrt: die einzelstehenden Noten als Längen (Halbe), die Ligaturen als Kürzen (Viertel). Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1875. Nr. 7. S. 110 und Lyra, a. a. O.

[2]) Für die Präfationen war dies schon früher von Nachbar, Der gregorianische Kirchengesang ꝛc. Schwiebus 1852. § 52. S. 124, und von Wollersheim, Anweisung zur Erlernung des greg. Gesangs. 2. Aufl. Paderborn, 1858. S. 116 nachgewiesen worden; diesen Nachweis auch für die übrigen Stücke des Hauptgottesdienstes erbracht zu haben, ist das Verdienst J. W. Lyra's in der schon angeführten Schrift.

[3]) Vgl. dessen bezügliche Ausführungen in seiner Broschüre „Über den Chorgesang in der evang. Kirche", Heft 144 der Deutschen Zeit- und Streitfragen. Berlin, 1881. S. 44—47.

gregorianisch gesungene Liturgie wirkungslos auf den Hörer sei, ja mehr ermüdend als erhebend wirke — gerechtfertigten passiven Widerspruch der Gemeinden zu brechen imstande sein werde, da nur eine Macht dies vermöge: der Chorgesang, die Chormusik." — Näheres über die einzelnen Stücke des liturgischen Gesangs ist in dem jedem derselben gewidmeten besondern Artikel zu finden.
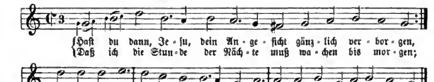
Litzau, Johann Bernhard, ein niederländischer Organist und Komponist für sein Instrument, der am 9. September 1822 zu Rotterdam geboren ist, und als Organist an der evangelisch-lutherischen Kirche daselbst lebt. Seine bis jetzt erschienenen Orgelwerke machen sich durch stilmäßigen, tüchtigen Inhalt und gewandte Faktur vorteilhaft bemerklich. Er hat herausgegeben:

1. Die Melodien der Gesänge im Gebrauch der ev.-luth. Kirche der Niederlande vierstimmig gesetzt für Orgel oder Pf. Rotterdam, 1852. Lichtenauer (Mainz, Schott). 4⁰. — 2. Die Melodien der Psalmen, Motetten und ev. Gesänge der reformierten Kirche der Niederlande, vierstimmig gesetzt mit Präludien und Zwischenspielen für Orgel oder Pf. Ebendas. 1854. 4⁰. — 3. Die Melodien der Psalmen und Gesänge, welche in der reformierten Kirche der Niederlande im Gebrauch sind. Ebendas. 1861. — 4. Präl. und Fuge über einen Bußgesang der Hussiten aus dem 15. Jahrh. Ebendas. Op. 8. — 5. Chor der Priester aus „Salomo" v. Händel, für Orgel. Op. 9. Das. — 6. Kanon und Var. über ein Morgenlied der Böhm. Brüder aus dem 16. Jahrh. Op. 10. Das. — 7. Einl. und Variationen über ein Abendlied der Böhm. Br. aus dem 16. Jahrh. Op. 11. Das. — 8. Einl., Variationen und Choral mit Fuge über ein Sterbelied aus dem 16. Jahrh. Op. 12 Das. — 9. 32 leichte Präludien. Das. Op. 13. — 10. Einleitung und Doppelfuge im freien Stil zum Konzertvortrag. Op. 14. Das. („Eine der grandiosesten Fugen, welche die Neuzeit hervorgebracht hat). — 11. Einl., Fuge und Var. über „Christ ist erstanden". Op. 15. Das. — 12. Orgelstücke von Girol. Frescobaldi. Neu herausgegeben. 2 Hfte. Das. — 13. Choralbearbeitungen ꝛc. für Orgel. Op. 16. Rotterdam, Alsbach & Cie. Nr. 1—11. — 14. Choral mit Fuge: „Gläubige Seel, schau dein Herr und König". Das. — 15. Sonate A-moll für Orgel. Op. 19. Das. —

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, Choral. Ursprünglich dem bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts in hohem Ansehen stehenden Liede „Hast du denn, Liebster (später: Jesu), dein Angesicht gänzlich verborgen" angehörend,[1]) erscheint die Weise in ihrer älteren Form gleichzeitig mit

[1]) Das Lüneb. G.-B. 1686. S. 766. Nr. 1288 (1695. S. 1104—1105 Nr. 1325) überschreibt dieses Lied daher: „In eigener Melodey". Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. XIV und Suppl. I. S. 66 ist dasselbe „vielleicht von Johann Flitner". Diese Vermutung auch auf die Melodie auszudehnen, hindert nichts. Schließt sich dieselbe doch ihrer ganzen Faktur nach eng an Melodien wie „Was quälet mein Herz", „Selig, ja selig, wer willig erträget", „Schrecklich beginnen Posaunen, Trommeten" u. a. an, die bei Flitner zuerst vorkommen und die man geneigt ist, ihm als Erfinder zuzuschreiben.

diesem erstmals im Stralsunder G.-B. (Ander Theil Des Erneuerten Gesang-Buchs, Darinnen 347. mehrentheils neue außerlesene Geist- und Krafft-reiche Psalmen und Lieder ꝛc.) 1665. S. 653,[1]) dann in Peter Sohren, Johann Crügers Praxis pietatis melica. Frankfurt a. M. 1668. Nr. 822. S. 1178 (Ausg. v. 1676. Nr. 1047. S. 1234. 1680. Nr. 768. S. 935. 936), in Joh. Quirsfelds Geistlichem Harffen-Klang. Leipzig, 1679. S. 1238. Nr. 955, im Darmst. G.-B. 1698. S. 485 u. s. w. In dieser älteren Form heißt sie z. B. bei Peter Sohren, Musikalischer Vorschmack ꝛc. Hamburg, 1683. S. 1302. Nr. 1022 (der Anfang in kleinen Noten im Stralsunder G.-B. 1665):
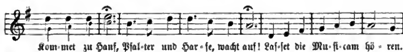


wie hast du doch, sü - ße - ster können an - noch brin - gen die trau - ri - gen Sor - gen.

Eine Umbildung, aus der die jetzt kirchenübliche Form hervorging, erhielt die Melodie durch Joachim Neander, als dieser sie in seine „Glaub- und Liebes-Übung ꝛc. Bremen, 1680." Nr. 13. S. 46. 47. herübernahm und seinem Lobliede „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" zueignete, dem sie seither geblieben ist und dessen Namen sie auch bekommen hat. Dagegen ist die Fassung, welche G. Chr. Strattner, der spätere Bearbeiter der Melodien in Neanders Liederbüchlein, unsrer Weise in der 5. Ausg. Frankfurt 1691 (7. Ausg. 1700. Nr. 13. S. 42) gab, für deren kirchliche Form nur von geringer Bedeutung. Die Form, in welcher die Weise mit Neander's Lied Eigentum der ganzen evangelischen Kirche geworden ist, erscheint zuerst im ersten Teil des Freylinghausen'schen G.-B.s (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1203. S. 813), und noch etwas geändert so, wie sie jetzt in Württemberg gesungen wird, bei Störl, Schlag-Gesang- und Noten-Buch. Stuttg. 1710 (Ausg. von Stözel 1744. Nr. 153 und 154: Ausg. 1777. Nr. 139 u. 140). In diesen beiden Formen heißt sie:

Freylinghausen 1741:

Lo - be den Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der Eh - ren,
mei - ne ge - lie - be - te See - le, das ist mein Be - geh - ren.

[1]) L. Erk, Ch.-B. 1863. S. 254 sagt, daß Kühnau dazu bemerkte: „Ums J. 1660 comp.", in der Originalausgabe von Kühnaus Ch.-B. I. 1786. S. 130. Nr. 110 steht aber diese Bemerkung nicht. Auch Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 47. Anm. sagt gelegentlich, es finde sich für das Lied „Hast du denn, Jesu ꝛc." schon 1660 eine Melodie vor, aber nicht welche? und nicht wo?



Seb. Bach hat die Weise mit beiden ihr zugehörigen Liedern in mehreren Kirchenkantaten verwendet. In der Choralkantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" zum 12. Sonntag nach Trinitatis (31. Aug. 1732) und dem Evangelium von der Heilung eines Taubstummen (Ev. Mark. 7, 31—37) läßt er die Melodie zur zweiten und vierten Strophe erklingen und bringt sie als Schlußchoral mit der fünften Strophe („Lobe den Herren, was in mir ist lobe den Namen") nochmals. Mit kleineren Änderungen verwendet er dann diesen Schlußchoral als solchen (mit Str. 4 u. 5) weiter in der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" (vgl. den Art.).[1]) Mit der sechsten Strophe („Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen") des Liedes „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen" sodann hat Bach unsre Weise nochmals als Schlußchoral der Kantate „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet" (vgl. den Art.). Die Kantate „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" vgl. Ausg. der Bach-Ges.

Lobe den Herren, o meine Seele, Choral. Gleichzeitig mit dem „innigen und schwungvollen" Lobliede Johann Daniel Herrnschmidts erschien im II. Teil des Freylinghausen'schen G.-B.s („Neues geistreiches Gesangbuch" rc.), Halle, 1714. Nr. 569. S. 821. 822 auch die ihm sehr gut anstehende Melodie, die man bis jetzt allgemein als eine dem Liede eigene angesehen und öfters, jedoch ohne jeglichen Anhalt, dem Dichter des Liedes als Erfinder zugeschrieben hat, wie dies auch bei andern Halle'schen Weisen geschehen ist. Allein unsre Melodie ist weder von Herrnschmidt erfunden, noch dessen Liede ursprünglich zugehörig: Joh. Zahn hat sie in einer älteren Quelle, dem „Anhang der „Seelen-Harpff". Onolzbach 1665" mit einem Liede „Lobet den Herren aller Herren" gefunden.[2]) Sie heißt bei Freylinghausen, a. a. O. (und Gef.-Ausg. 1741. Nr. 1204. S. 814), sowie in der neueren Form des Eisenacher G.-B.s 1854. Nr. 79. S. 69:
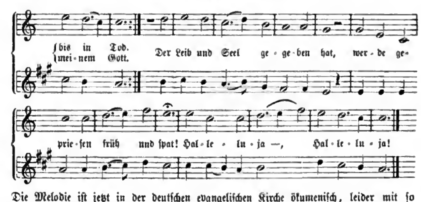
Freylinghausen, G.-B. 1714.

Lo-be den Her-ren, o mei-ne See-le, ich will ihn lo-ben
Weil ich noch Stunden auf Er-den zäh-le, will ich lob-sin-gen

Eisenacher G.-B. 1854.

[1]) Diese beiden Kantaten sind übrigens wahrscheinlich auch als Ratswechsel-Kantaten gebraucht worden. Vgl. Spitta, Bach II. S. 286 f. Anm. 45 u. S. 299.

[2]) Vgl. die Notiz Dr. Paul Kleinerts bei Kawerau, Ch.-B. zu den Melodien für das Evang. G.-B. der Provinz Brandenburg. Berlin, 1888. S. VII. Nr. 97.
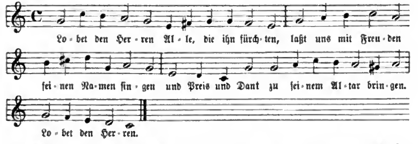


Die Melodie ist jetzt in der deutschen evangelischen Kirche ökumenisch, leider mit so vielen, wenn auch unwesentlichen Abweichungen, daß kaum zwei Landes- und Provinzial-Choralbücher zu finden sein dürften, welche sie in ganz übereinstimmender Zeichnung haben. Teils folgen die Ch.-BB. Freylinghausen, wie z. B. am getreuesten das Mecklenb. Mel.-B. 1867. Nr. 113. S. 58, das Ch.-B. des Königr. Sachsen, 1883. Nr. 107. S. 64, dann etwas mehr abweichend Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 166. S. 136. 137. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 455. S. 416. 417 u. a. —, teils dem Eisenacher G.-B., wie z. B. wörtlich das Bayr. G.-B., mit nur einer Abweichung das Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 410. S. 333, das Schweizerische G.-B. 1883. Nr. 11. S. 16. 17 u. a. — Von Tonsätzen über unsre Weise mögen angeführt sein: der von Friedr. Riegel bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 435. S. 632; der von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 93. S. 108 (ein weiterer von demselben im Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 105. S. 72. 73), sowie der des Württ. Ch.-B.s 1844. Nr. 127.

Lobe den Herrn, meine Seele, zwei Kantaten von Seb. Bach. Die erste, D-dur, zum 12. Sonntag nach Trinitatis (27. August 1724) und gleich am nächsten Tage, den 28. August, als Ratswahl-Kantate nochmals aufgeführt, hat, dem letzteren Zweck entsprechend, einen „prachtvollen festlichen Charakter; insbesondere der Anfangschor, in den Bach seine ganze Kraft gelegt, gehört zu den feurigsten und glänzendsten Stücken" des Komponisten. Vgl. Spitta, Bach II. S. 236 bis 237. Sie schließt mit dem Choral „Was Gott thut, das ist wohl gethan" zu Strophe 6 dieses Liedes „Was Gott thut, das ist wohl gethan, dabei will ich verbleiben ꝛc." — Als sie gegen 1730 nochmals als Ratswahlkantate dienen sollte, arbeitete sie Bach teilweise um, auf einen Text, in dem die früheren Beziehungen zum Sonntagsevangelium (Heilung eines Taubstummen, Ev. Marc. 7, 31—37) denen auf die städtische Obrigkeit weichen mußten. Diese Bearbeitung verwendet als Schlußchoral „Es woll uns Gott genädig sein", zur dritten Strophe („Es danke Gott und lobe dich das Volk in guten Thaten") des Liedes. Vgl. Ausg.

der Bach-Ges. XVI. Nr. 69. — Die zweite Kantate gleichen Titels, B-dur, ist eine Neujahrskantate (für Neujahr 1735), mit Beziehungen auf damalige politische Verhältnisse. Sie benützt als Text Psalm 146, 1. 5. 10 und die erste und dritte Strophe des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ von Jakob Ebert, mit dessen Melodie. Diese ist dreimal verwendet: als Solo des Soprans, dann als instrumentale Grundlage (von den Violinen und Violen gespielt) zu einem gegen sie kontrapunktierenden Tenorgesang, und am Schluß zu einer Choralphantasie für den Chor und sämtliche Instrumente. „In der Kantate streiten sich gleichsam Bibelwort und Choral um die Herrschaft“, und sie ist dadurch zu einem eigentümlichen, geistreichen Werke geworden. Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 545—546.

Lobet den Herren alle, die ihn fürchten,[1]) Choral. Paul Gerhardt's Morgenlied brachte schon bei seinem ersten Erscheinen im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 7. S. 12 seine eigene Melodie (die im selben G.-B. Nr. 52. S. 81 zu „Herr, deinen Zorn wend ab von uns in Gnaden“ nochmals vorkommt) von Johann Crüger mit. Sie ist hier, in der Praxis piet. mel. von 1656. Nr. 21, bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 847. S. 1118 u. a. mit „J. C.“ bezeichnet, anderwärts, wie z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 757. S. 817, in der Frankf. Praxis (Sohren) 1680. Nr. 8. S. 12 rc. steht sie anonym, und heißt im Original:
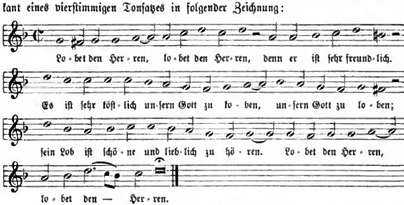


Die Weise kommt jetzt öfters unter anderem Namen vor; so häufig als „In dieser Morgenstund will ich dich loben“, z. B. bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 951. S. 419; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 205. S. 75 (wo sie irrtümlich auch „Lobet den Herrn und dankt ihm seiner Gaben“ genannt wird) u. a., dann als „Gott, der du für uns deinen Sohn gegeben“, z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 132. S. 58.[2]) Doch ist

[1]) Die Praxis piet. mel. brachte seit 1666 den veränderten Anfang „Lobet den Herren alle, die ihn ehren“; doch hielten die G.-BB. des 17. Jahrh. meist am Original fest, und erst im 18. kam die Änderung hauptsächlich durch den Einfluß des Porst'schen G.-B.s von 1713 mehr in Aufnahme.

[2]) Vielleicht haben diese Übertragungen Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 38 zu der irrtümlichen Bemerkung veranlaßt, die Melodie sei (mit dem Originaltext?) „nicht in Aufnahme gekommen“.
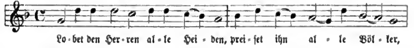
derselben auch ihr Originalname erhalten geblieben, so z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 470; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 121. S. 100; Jakob und Richter, Ch.B. I. Nr. 84. S. 75; Ch.-B. des Königr. Sachsen. 1883. Nr. 108. S. 65; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 362. S. 246 u. a.

Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich. Choral. Dies Danklied („nach dem Essen") über den 147. Psalm wurde nach Michael Prätorius Vorgang (im Register der Mus. Sion. VIII. 1610) vielfach Dr. Nik. Selneccer als Verfasser zugeschrieben. Doch findet es sich in dessen Gesangbuch von 1587 nicht. Vielmehr ist die älteste Quelle des Liedes und seiner eigenen Melodie das folgende Werk des Antonius Scandelli: „Newe Teutsche Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen ꝛc. Gedruckt zu Nürnberg durch Dietrich Gerlatz in Johann Bergs seligen Druckerey. M.D.LXVIII." Hier steht die Melodie unter Nr. 5 als Diskant eines vierstimmigen Tonsatzes in folgender Zeichnung:
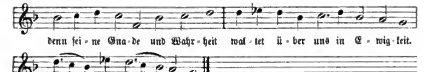


und wird daher wohl mit Recht Scandelli als Erfinder zugeschrieben.[1]) In einem Gesangbuch zuerst 1582 erscheinend, ist Lied und Melodie seitdem zum allgemeinen und bleibenden Eigentum der deutschen evangelischen Kirche geworden.

Lobet den Herren alle Heiden. Der erste Vers des 117. Psalms hatte im evangelischen Kirchengesang schon im 16. Jahrhundert eine eigene liedmäßige Melodie erhalten, die in der „Hessischen Agende. Marburg 1574" heißt:



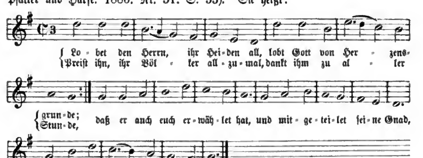
[1]) Obwohl z. B. die Überschrift des Gothaischen Cant. sacr. II. 1655. S. 528: „à 4. Antonii Scandelli" auch nur den Tonsatz meinen könnte. Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. S. 313 und 412. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. S. 1015. Wackernagel, K.-L. IV. Nr. 239. v. Tucher, Schatz II. S. 408. 409.



Hal - le - lu - - ja!

Über dieselbe sind folgende Tonsätze neu gedruckt: von Mich. Prätorius 1609, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 129. S. 208; vom Landgrafen Moriz 1612, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 137. S. 62; dann ein solcher in Motettenform von Thom. Walliser 1614, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 437. S. 634—637. — Außerdem führen wir noch zwei Motetten über die Worte unsres Psalms an: die eine von Gallus Dreßler 1575, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 30. S. 50—54; die andere von Seb. Bach, die einzige vierstimmige Motette dieses Meisters, die uns erhalten ist, und „ein großartiges Werk" (Spitta, Bach II. S. 430). Sie ist um 1821 in Partitur und Stimmen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig gedruckt erschienen.

Lobet den Herrn, ihr Heiden all, Choral. Dieses Epiphanienlied über den 117. Psalm von einem unbekannten Verfasser erschien mit seiner eigenen Melodie bei Melchior Vulpius, „Ein schön geistlich Gesangbuch . . ." Jena, 1609; die letztere wird daher meist als von Vulpius erfunden angesehen (vgl. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 51. S. 33). Sie heißt:
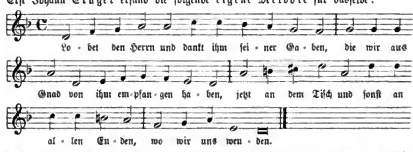


in Chri - sto sei - nem Soh - ne.

Das Lied war in den älteren Gesangbüchern ziemlich verbreitet, weniger die Melodie, da ersteres mehrfach auf die Weise „Allein Gott in der Höh sei Ehr" verwiesen wurde. Doch findet sich auch die Melodie in Sammlungen, wie Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 324. S. 145. König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 383, und in solchen der Gegenwart z. B. noch bei Layriz, Kern II. Nr. 249. S. 65. Mit dem Originaltonsatz des Vulpius hat die Weise jetzt häufiger Aufnahme in Sammlungen kirchlicher Chorgesänge, wie z. B. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 160.

S. 235, Chorgesänge zum gottesdienstlichen Gebrauch. I. Heft (der Sammlung des Ev. Kirchen-Ges.-Vereins). Nr. 9. S. 14 u. a., gefunden.[1])

Lobet den Herrn und dankt ihm seiner Gaben, Choral. „Ein Lied nach dem Essen, im thon, Integer vitae scelerisque purus. Oder: Dancket dem Herren, denn er ist sehr freundlich, denn es ist sehr köstlich, unsern Gott zu loben" war Barth. Ringwald's Lied bei seinem Erscheinen in des Verfassers „Handbüchlin Geistlicher Lieder vnd Gebetlin ꝛc." 1586 (1582). Nr. XXII überschrieben. Erst Johann Crüger erfand die folgende eigene Melodie für dasselbe:
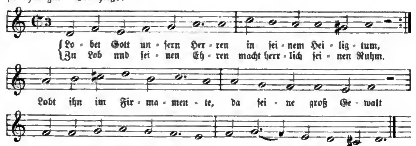


Sie erschien zuerst im „Vollkömmlichen G.-B. 1640" und in der Praxis piet. mel. 1648 mit Crügers Namen bezeichnet (vgl. Bode in den Monatsheften für Musikgeschichte. 1873. S. 66), war dagegen samt dem Liede in der Praxis von 1656 und der Psalm. sacra von 1657 weggelassen, um jedoch in den späteren Ausgaben (1666. Nr. 369. 1672. S. 519 ꝛc.) von neuem Aufnahme zu finden. In Sohren's G.-BB.; der Frankf. Praxis 1668 (1680. Nr. 415. S. 518) und im „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 923. S. 1198, und anderwärts steht die Weise anonym. Später findet sie sich noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 473, und ist auch bei Schöberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 499. S. 709 (mit Crügers Originaltonsatz von 1640) und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 958. S. 750 erhalten.

Lobet Gott, unsern Herren, Choral. Die älteste Quelle dieses Psalmliedes und seiner eigenen Melodie ist „Das ander Theil des andern newen Operis Geistlicher deutscher Lieder ꝛc. Durch Bartholomaeum Gesium ꝛc." Frankfurt a. d. O. 1605. Ausg. 1607. III. Bl. 140a. Es steht hier als das letzte Stück des Werkes mit der Überschrift: „Der hundert und fünfzigste Psalm, zur Danksagung und Beschluß, nach folgender Melodie und Composition;" daraus schließt

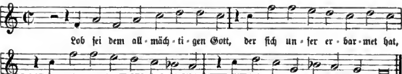
[1]) Dr. Kornelius Beckers Bearbeitung des 117. Psalms: „Lobt Gott mit Schall, ihr Heiden all" (vgl. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 613) erhielt 1628 eine eigene Melodie von Heinrich Schütz, mit der das Lied z. B. im Gothaischen Cant. sacr. I. 1651. S. 175, in den Ausg. des Dresdner G.-B.s, im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchen-Buch 1714. S. 130. 131 und anderwärts stand. Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 166. S. 249 findet sich Lied und Weise neu gedruckt.

Erk, Ch.-B. 1863. S. 244 mit Recht, die Melodie sei „wahl sicher von Gesius componiert", und auch Zahn, Psalter nnd Harfe. 1886. Nr. 448. S. 302 schreibt sie ihm zu. Sie heißt:



Lied und Weise erlangten von Anfang an ziemlich allgemeine Verbreitung: sie stehen bei Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 (daher mit Tonsatz van Prätorius bei Schoeberlein-Riegel. Schatz II. Nr. 664. S. 973), in den G.-BB. Johann Crüger's (1640. 1648 rc.), im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 445. S. 466, der Frankf. Praxis (Sahren) 1680. Nr. 360. S. 447—448 (in beiden letztern und anderwärts überschrieben: „Der 147. Psalm", nicht wie bei Gesius der 150.); die Melodie auch noch in den späteren Choralbüchern, bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 336. S. 149. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 384, u. a. Jetzt findet sie sich öfters auf andere Lieder übertragen: so bei Erk, Zahn u. a. auf „Befiehl du deine Wege", bei Layriz, Kern III. Nr. 495. S. 75 auf „Keinen hat Gott verlassen", abwohl sich auch das Lied bis zur Gegenwart erhalten hat (vgl. z. B. Dresd. G.-B. Nr. 329: revid. Porst Nr. 593; Altm.-Priegn. G.-B. Nr. 415 u. a.).

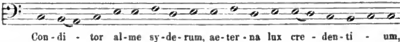
Lob sei dem allmächtigen Gott, Charal. Michael Weiße's Lied „Von der Menschwerdung Christi" erschien im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. AIIa mit einer ersten eigenen Melodie, die aber nicht bekannt gewarden ist (vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 350). Dasselbe G.-B. sodann brachte in seiner Ausg. van 1544 (Horn) die falgende zweite Melodie:



die bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 76, Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 198. S. 296 u. a. erhalten ist. — Die dritte Weise unsres Liedes ist die liedmäßige

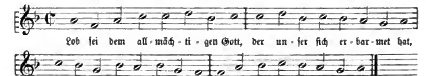
Umbildung des altkirchlichen Hymnus „Conditor alme siderum“, dessen Originalform bei Lukas Lossius, Psalm. 1553. Fol. 6 heißt:

„Hymnus Divi Ambrosii Dominica prima Adventus Domini. Jambicum Archilochicum.“

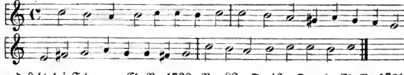


Chris-te re-demptor om-ni-um, ex-au-di pre-ces sup-pli - cum.
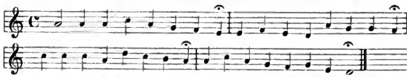
In der liedmäßigen Form erscheint sie zuerst im Babst'schen G.-B. 1545 (1553. II. Nr. XVIII), dann bei Wolff 1569, Zinkeisen 1584 und in den meisten älteren G.-BB. Bei Landgraf Moriz, G.-B. 1612. Bl. 5—6a heißt sie:



und ist auch noch in den Ch.-BB. der Gegenwart (z. B. Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 181a. S. 157; Layriz, Kern II. Nr. 155. S. 13; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 206. S. 75; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 20. S. 16, u. s. w.) zu finden. — Eine vierte Melodie, die ebenfalls noch dem 16. Jahrhundert angehört, erscheint z. B. bei Barth. Gesius 1601 und Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1607. VI. Nr. XIII in dieser Form:
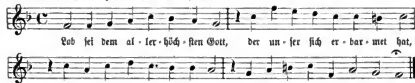


und steht bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 82. S. 46; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 53; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 6 (an erster Stelle), auch noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 181b. S. 157. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 199. S. 297, u. a. — Nur weniges jünger ist die folgende fünfte Weise:



aus Melchior Vulpius' G.-B. 1609. S. 6. Nach v. Tucher's Meinung (Schatz II. S. 350) ist „wahrscheinlich Vulpius Erfinder dieser Melodie, da sie sich vor

ihm und zu seiner Zeit nirgends sonst findet;" doch ist sie weniger in Aufnahme gekommen (v. Tucher II. Nr. 77; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 377). — Größere Verbreitung dagegen erlangte eine sechste Melodie von Johann Crüger, die zuerst in dessen „Vollkömmlichem G.-B. 1640 (vgl. Langbecker, Joh. Crüger's Choralmelodien. 1835. S. 47) erschien und dann in der Praxis piet. melica (1648 u. s. w.) fortgepflanzt wurde. Sie heißt:



und findet sich anonym in Peter Sohren's G.-BB. (Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 130. S. 157. Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 2. S. 2), bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 53 (an zweiter Stelle und mit der vorstehenden vierten Melodie in Verbindung gebracht), König, Harm. Liederschatz 1738. S. 6; Wigand, Hessisches Ch.-B. 1844. Nr. 134. S. 109; Layriz, Kern III. Nr. 491. S. 73, u. a. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 139. S. 93 verwendet sie zu dem Liede „Brunn alles Heils, dich ehren wir" von Gerh. Tersteegen.

Lobsinger, Hans, ein Orgelbauer zu Nürnberg, wo er 1510 geboren wurde und nach 1570 starb. Sein Name lebt in der Geschichte der Orgelbaukunst fort, weil er „ums J. 1550 die Bälge an den Orgeln zur höchsten Vollkommenheit durch seine hinzugethanen Erfindungen gebracht."[1]) Worin aber diese „hinzugethanen Erfindungen" bestanden haben, ist nicht entschieden: während die einen ihm nur eine Verbesserung der alten Faltenbälge zuschreiben, denen er statt der Lederfalten (wie sie an den Schmiedebälgen sich erhalten haben) Spanfalten gegeben haben soll,[2]) die sich regelmäßig fächerförmig öffneten und in Frankreich bis in unser Jahrhundert herein im Gebrauch geblieben waren, sehen ihn andere als den Erfinder der Spanbälge mit einer Falte an.[3])
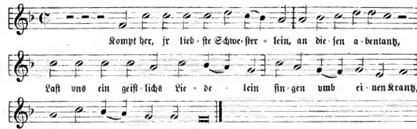
Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich, Choral, dessen Weise dem „alten Kantor im Joachimsthal", Nikolaus Hermann, als Erfinder zugehört. In

[1]) Wie Gerber, Altes Lex. I. S. 812 meint; vgl. dess. Neues Lex. III. S. 245. Über ein Medaillonbild Lobsingers, das schon 1539 in Kupfer gestochen wurde und in Wills „Nürnb. Münzbelustigung" sich findet, vgl. Gerber, Altes Lex. II. Anh. S. 31. Neues Lex. IV. Anh. S. 703.
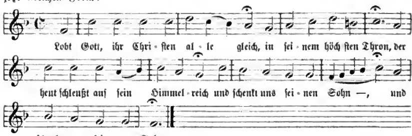
[2]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 87.

[3]) Diese letztere Annahme findet sich fast in allen Schriften über die Orgel. Nach des Prätorius Zeugnis, Synt. mus. II. S. 179 und S. 199 hat jedoch auch der Meister Henning (vgl. den Art.) zu Hildesheim, der ziemlich gleichzeitig mit Lobsinger lebte, die Spanbälge bereits angewandt und vielleicht erfunden.

seinen Schriften erscheint dieselbe dreimal zu drei verschiedenen Liedern verwendet: 1. zu „Kompt her, jr liebste Schwesterlein" in einem Einzeldruck: „Ein Christlicher Abentreien vom Leben vnd ampt Johannis des Tauffers, für Christliche, züchtige Jungfrewlein. N. H." 1554. 7 Bl. 8⁰. Rückseite von Bl. I. (am Ende:) Gedruckt zu Leipzig, durch Wolff Günther.[1]) Zum gleichen Text wird dann die Melodie wiederholt in den „Sontags Euangelia" rc. Wittenberg, 1560. Blatt T 4b (Ausg. von 1562. Bl. 145a), und heißt hier:



2. zu „Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich",[2]) in den „Sontags Euangelia", 1560. Bl. O. Ib, als erste Nummer unter drei Liedern mit der Überschrift: „Drey Geistliche Weinacht Lieder, vom Newgebornen kindlein Jhesu, für die kinder im Joachimstal." 3. in den „Historien von der Sindflut" 1563 zu dem Text: „Graf Andres Schlick der edle Herr." Mit dem Liede „Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich" ging die Melodie frühe und allgemein in den kirchlichen Gebrauch über und ist für immer Eigentum der ganzen deutschen evangelischen Kirche geworden. Sie heißt in ihrer jetzt üblichen Form:

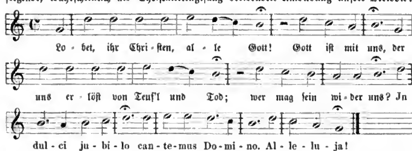


Dem Hymnologen v. Tucher ist die Weise als Kirchenmelodie nicht besonders genehm, vielleicht weil sie nur accentuierenden, nicht aber quantitierenden Rhythmus hat, der ja ihm über alles geht. Zwar muß er notgedrungen zugeben, daß Lied und Me-

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. des deutschen K.-L. 1855. S. 260. Der vollständige Text in 44 Strophen bei Wackernagel, K.-L. III. Nr. 1378.

[2]) Die Lesart „allzugleich" findet sich schon bei Barth. Gesius 1607, in Niedlings Handbüchlein 1655 und anderwärts. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 41.

lodie „in vielen alten Sammlungen und in fast allen neueren Choralbüchern sich finden", aber er wendet viel Mühe auf, zu beweisen, daß beide nur als „Kinder- und Hauslied" gemeint und demgemäß „zu beurtheilen" seien.[1]) Nun ist ja wahr, daß Nik. Hermann seine Lieder in rührender Kindeseinfalt zunächst für die „Kinder vnd Jungfrewlein" seines Jochimsthal gesungen hat, und daß er bemerkt: „acht sie jemand werth, daß er sie in der Kirchen brauchen wil, der mags thun auff seine ebenthewer." Aber die evangelische Kirche hat dies „ebenthewer" gewagt; sie hat gerade unser Lied und seine Weise als den „lautersten und herzlichsten Ausdruck der Weihnachtsfreude", den akademischen Bedenken v. Tuchers zum Trotz, mit Einmut in ihren Gebrauch herübergenommen und wird beide für alle Zeiten in demselben behalten. — Neustens hat Fr. M. Böhme auch das Eigentumsrecht des „alten Kantors im Jochimsthal" auf die Weise in Zweifel ziehen zu sollen gemeint. „Aus der dreimaligen Verwendung" — so sagt er[2]) — „und dem Umstand, daß Nik. Hermann auch anderwärts längst gekannte Tanzweisen zu geistlichen Texten aufnahm, darf man vermuten, daß auch vorliegende volkstümliche Weise damals sehr beliebt war und nicht von Hermann selbst erfunden ist (wie seither bis auf Winterfeld angenommen wurde), sondern aus dem weltlichen Volksgesange entlehnt ist, und sehr wahrscheinlich vordem eine Weise beim Kranzsingen am Johannistanze war, wie die Überschrift („Abentreien") und der Inhalt der ersten Strophe (von „Kompt her jr liebste Schwesterlein" nemlich) andeutet." — Bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 40. S. 22. 23, und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 24 steht die folgende, wahrscheinlich als Christmettengesang verwendete Umbildung unsrer Melodie:



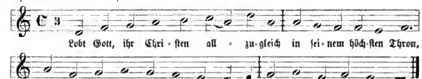
Von Tonsätzen über die Weise Nik. Hermanns führen wir an: einen fünfstimmigen von Leonhard Schröter, 1587, der neuerdings mehrfach wieder gedruckt worden ist;[3]) dann die einfacheren vierstimmigen Sätze aus Erhard Bodenschatz' G.-B.

[1]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 338, wo zuerst Nik. Hermanns eigene Worte und nach André in Friedmanns Zeitschrift für Gymnasien. Weilburg 1836. I. S. 142 ein altes Dresdner G.-B. angeführt wird, das ausdrücklich beischreibe: „nicht in der Kirche, sondern zu Hause zu singen."
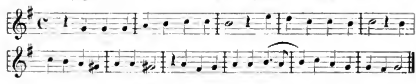
[2]) Vgl. Franz Magn. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Leipz. 1877. S. 372 unter Nr. 288.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. Beisp. Nr. 42. S. 55. 56; Schoeberlein-Riegel,

1608 und Schein's, Kantional 1627;[1]) endlich zwei Bearbeitungen Seb. Bachs: in der Kantate zum 3. Weihnachtstag („Feria 3 Nativitatis Christi") „Süßer Trost, mein Jesus kömmt, wird anitzt geboren" zur 8. Strophe („Heut schleußt er wieder auf die Thür") des Liedes, und in der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen" zum Liede „Nun danket all und bringet Ehr."[2]) Eine zweite Melodie zu unsrem Liede hat schon Melchior Franck gesungen und im 1. Teil seines „Musik. Lustgarten" 1616 veröffentlicht, allein sie ist gar nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen. Auch die von Johann Crüger erfundene dritte Weise:



ist zwar in der Praxis piet. mel. (Ausg. 1648. 1656. S. 191; Frankf. Prax. 1668. 1680. Nr. 149. S. 179. 180 u. s. w.) fortgepflanzt und von Joh. Georg Ebeling (in „P. Gerhardti Geistl. Andachten" 1667) auch auf Gerhardts Reiselied „Nun geht frisch drauf, es geht nach Haus" angewendet worden, später aber aus dem Kirchengebrauch vollständig wieder verschwunden.[3]) — Endlich findet sich noch die folgende vierte Melodie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 24:



Ihre Herkunft ist nicht bekannt und daher auch nicht zu entscheiden, ob sie jemals kirchliche Geltung gehabt hat.

Lobt Gott in seinem Heiligtum, Choral. Kornelius Becker's Lied über den 150. Psalm erhielt, gleich seinen andern Psalmliedern die folgende eigene Melodie von Heinrich Schütz in „Psalmen Davids, hiebevorn in teutzsche Reimen

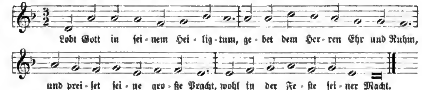
Schatz II. Nr. 91b. S. 142. 143; mein „Choralbuch für evang. Kirchenchöre." I. Nr. 30. S. 20 u. a.

[1]) Bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 91a. S. 142 und v. Tucher, Schatz II. Nr. 30. S. 13.
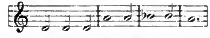
[2]) Vgl. Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 259. 260. S. 75. 76; der erstere Satz auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 32. S. 21. — Weitere Tonsätze über die Melodie bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. LXX. LXXI; Vopelius, G.-B. 1682. S. 57 u. s. w.

[3]) Vgl. Langbecker, Crügers Choral-Melodien I. S. 49; Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 60.

gebracht durch Cornelium Beckern, vnd an jetzo mit einhundert vnd drei eigenen Melodeyen 2c. in 4 Stimmen gestellet, durch Heinrich Schützen 2c. Gedruckt zu Freybergk, in Meyssen, bey Georg Hoffmann. Anno 1628." S. 603:



Diese Weise erhielt sich mit dem Liede zunächst in den sächsischen G.-BB.; so namentlich im Dresdner, z. B. Ausg. von 1707. Nr. 246, im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 90. 91 u. a. Außerdem hat sie, mehrfach variiert, auch weitere Verbreitung erlangt: Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 121. S. 64 und Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 424 geben sie noch ziemlich originalgetreu, und auch König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 384 bringt sie so, nur in geraden Takt umgesetzt, verzeichnet aber zugleich zwei Varianten, deren erste nur die Anfangszeile betrifft, während die zweite die ganze Melodie wesentlich ändert. Nach der ersten Variante, die sich schon bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 194. S. 110 findet, lautet die Anfangszeile:



Mit diesem Anfang, durch den sie Beziehungen zu dem altkirchlichen „Spiritus sancti gratia" (vgl. den Art.) erhält, findet sich unsre Melodie noch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 855. S. 379 unter dem Namen „Das alte Jahr vergangen ist", dagegen geben sie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 971. S. 760 wieder in ihrer originalen Gestalt und mit dem ursprünglichen Text.

Lobwasser, Dr. Ambrosius, der bekannte Übersetzer des französisch-reformierten Liedpsalters, ist hier deswegen zu nennen, weil durch seine Vermittlung eine Anzahl der französischen Psalmenmelodien in den deutsch-evangelischen Kirchengesang gekommen sind und sich in denselben bleibend eingebürgert haben. Er war am 4. April 1515 zu Schneeberg in Sachsen als der Sohn eines Bergwerk-Inspektors daselbst geboren und besuchte von 1527 an die Schulen zu Leipzig. In der Folge studierte er auf der dortigen Universität die Jurisprudenz, erlangte 1535 die Magisterwürde und blieb als Docent daselbst. Von 1550 an machte er eine mehrjährige wissenschaftliche Reise, besuchte die Universitäten zu Löwen, Paris und Bologna, und erwarb sich auf der letzteren den Doktortitel. 1563 berief ihn der Herzog Albrecht von Preußen als Professor der Rechte und Hofgerichtsassessor nach Königsberg, wo er bis 1580 lehrte und am 27. November 1585 starb. — Zu seiner Psalmenübersetzung ist L. ganz gelegentlich gekommen. „Die Lust zu der lieblichen Sprach"

veranlaßte ihn, einzelne Psalmen zu übersetzen, und da ihm dies seiner Meinung nach gelang, so hat er „bei guter Muß und gleich zu einer Kürzeweil einen Psalm nach dem andern fürgenommen und transferiert, bis er sie all also hinaus gemacht.“ Er selbst dachte auch nicht hoch von seiner Arbeit, und meinte: „Man sagt, wer kein Gold noch Silber hat, Geb öpffel und pieren an deß statt“, auch gab er selbst zu, daß er die französischen Verse „ins Deutsch gleichsam habe zwingen müssen.“ Nun ist allerdings wahr, daß die Lobwasserschen Psalmen ihrer Form nach bloße Reimereien, und meist recht holperige sind, und auch inhaltlich kaum eine Spur der Poesie und des Geistes ihres Originals zeigen; allein sie kamen einem Bedürfnis der deutschen reformierten Kirche entgegen und ob man auch spottete und in Wortspielen meinte: „man lobet jetzt das Wasser“, oder „ein anderer lob Wasser, wir loben den alten Wein und bleiben bei Lutheri Psalmen:“ sie fanden allgemeinen Eingang und wurden in Deutschland, Holland und der deutschen Schweiz auf lange hinaus fast die einzigen Gesänge, deren sich die reformierte Kirche mit Liebe und im Segen bediente. Am 15. Februar 1565 hatte L., wie aus der Unterschrift seiner Dedikation hervorgeht, sein fertiges Werk im Manuskript dem Herzog Albrecht von Preußen überreicht; allein der Tod dieses Fürsten, sowie andere hindernde Umstände verzögerten die Herausgabe bis zum Jahr 1573. Da erschien dann das Buch unter dem Titel:

Der Psalter deß Königlichen Propheten Dauids, In deutsche reymen verstendlich vnd deutlich gebracht, mit vorgehender anzeigung der reymen weyse, auch eines jeden Psalmes Inhalt, Durch den ehrenhaften vnd hochgelarten Herrn Ambrosium Lobwasser, der Rechten Doctorn, vnd Fürstlicher Durchlauchtigkeit in Preussen Rathe. Vnd hierüber bey einem jeden Psalmen, seine zugehörige vier stimmen, vnd laut der Psalmen, andechtige schöne Gebet. Leipzig, 1573. Gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Amberg durch Michael Fostrer. — 2. Ausgabe auf dem letzten Blatt: „gedruckt zu Leipzig, bey Hanß Steinmann, typis Voegelianis, anno M.D.LXXVI. 8°. 3 Blätter Widmung in Versen an Albrecht, Markgraf zu Brandenburg, unterzeichnet: „Ambrosius Lobwasser, der Rechten Doctor, Königsberg in Preußen, den 15. Februar 1565“; 4 Blatt Widmung an Albrecht Friedrich, Markgraf; 536 nicht paginierte Blätter die 150 Psalmen mit vorgedruckten Gebeten und vierstimmigen Melodien, die mit der Goudimelschen Ausgabe von 1565 übereinstimmen und nur durch viele Fahrlässigkeiten im Notendruck entstellt sind; 4 Blätter die zehen Gebote und den Lobgesang Simeonis mit ihren vierstimmigen Melodien; 4 Blätter Register. — Die Zahl der diesen folgenden Ausgaben jeder Art ist Legion; die meisten derselben bringen aber nur noch die Melodien, ohne Goudimels Tonsätze, und geben eine Auswahl deutscher evangelischer Kirchenlieder bei.

Lohet, Simon, ein tüchtiger Orgelkomponist aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts. A. G. Ritter nimmt an, daß er um 1550 geboren sein werde; sicher ist aber über ihn bis jetzt nur bekannt, daß er als herzoglich württembergischer Hoforganist zu Stuttgart lebte und vor 1617 gestorben ist. In diesem Jahre

nämlich gab der Organist Johann Woltz (vgl. den Art.) zu Heilbronn sein Orgeltabulaturbuch heraus, in dem er auch 20 Fugen, 1 Kanzone und 2 Choralbearbeitungen L.s mitteilt und zwar mit folgender Einleitung: „Fugas sequentes a Clarissimo Viro, Aulae Wirtembergicae quondam Organoedo celeberrimo, Domino Simone Lohet, cum quo mihi non nulla intercessit familiaritas, olim communicatas, in honorificam ipsius memoriam, aliis gratiose inserviendo, huc apponere placuit, que Musices amatori non displicebunt.“ Fétis schließt wahrscheinlich aus seinem Namen, daß er ein Franzose gewesen sei, und da sich unter den von ihm erhaltenen Orgelstücken auch die Bearbeitung einer Melodie des französischen Liedpsalters der reformierten Kirche findet, mag man in ihm vielleicht einen vertriebenen Hugenotten vermuten.[1]) Als Künstler rechnet ihn A. G. Ritter „zu den gediegensten Orgelmeistern“, der in seinen Orgelsätzen größere Einheit und ungehemmteren Fluß dadurch erzielte, daß er den Nebenmotiven auch nur Nebenbedeutung gab und die liedmäßigen Ein- und Abschnitte beseitigte, und der indem er die kanonischen Einsätze der Stimmen in der Regel auf ein Motiv beschränkte, in der Ausbildung unsrer Fugenform einen guten Schritt vorwärts that.“[2]) Vier seiner Stücke: Fuga in C, Fuga in G-moll, Kanzone in E und Choralbearbeitung „Media vita in morte sumus“ hat Ritter in seinem 2. Band (dem Beispielbuch) unter Nr. 68. 69. 70 und 71. S. 106—108 mitgeteilt.

Lohmeyer, Chr. H., hat als Rektor zu Schildesche bei Bielefeld in Westfalen 1860 ein wertvolles, auf gründlicher Kenntnis der Quellen beruhendes Choralbuch herausgegeben. Zunächst für drei Gemeindegesangbücher (das Tecklenburgische 1852, das Minden-Ravensbergische 1833 und 1854, und das Bergisch-Märkische G.-B.) der Provinz Westfalen bestimmt, hat dasselbe, wie seine mehrfachen Auflagen darthun, seitdem eine ziemliche Verbreitung erlangt. Sein Titel ist:

Evangelisches Choralbuch für Kirche und Haus. 371 Choräle sowohl in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen, als auch in neuerer Form. Nebst einer Zugabe für die Liturgie rc. Bielefeld, 1861. Velhagen & Klasing. Lex. 8°. (2. Aufl. 1867. 3. Aufl. 1871 rc.) — Außerdem gab L. noch heraus: Kleine Zionsharfe. Sammlung von 259 Choralmelodien in alter und neuer Form. Ebendas. 8°.

Löhner, Johann, ein zu seiner Zeit namhafter Nürnbergischer Musiker und Organist, der am 21. Dezember 1645 daselbst geboren war. Früh verwaist, wurde ihm der treffliche Kaspar Wecker, der mit seiner Schwester verheiratet war, nicht nur ein zweiter Vater, sondern auch sein Lehrer und Vorbild in der Musik. Um sich weiter auszubilden, machte L. eine Reise nach Wien und trat hier, sowie am

[1]) Vgl. Fétis, Biogr. des Music. V. S. 344: „il y a lieu de croire que Lohet était Français de naissance.“ Die Bearbeitung der Melodie des 9. Psalms „De tout mon coeur“ steht bei Woltz.

[2]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 109. 110.

erzbischöflichen Hofe zu Salzburg mit Erfolg als Klavierspieler auf; dann ging er noch nach Leipzig, um auch die dortigen Musiker kennen zu lernen. Darauf nach Nürnberg heimgekehrt, wurde er zunächst Organist an der Chororgel der Frauenkirche, rückte dann als solcher an die H. Geistkirche vor, und erhielt zuletzt als Lunssendörfers Nachfolger die Organistenstelle an St. Lorenz. In dieser Stelle wirkte er mit anerkannter Tüchtigkeit und erwarb sich zugleich einen Namen als Komponist von Kirchenstücken und geistlichen Liedermelodien, bis er am 2. April 1705 noch nicht ganz 60 Jahre alt starb. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

1. 8 Melodien im Nürnb. G.-B. von 1677 (mit Vorrede von Saubert). — 2. 21 Melodien in Arnschwangers „Heilige Palmen und Christl. Psalmen." Nürnb. 1680. — 3. 51 Melodien in der poetischen Bearbeitung von Dr. H. Müllers „Geistlichen Erquickstunden". Nürnb. 1691. — 4. Chr. Ad. Negeleins „Die alte Zions-Harpfe ꝛc. mit gantz neuen Sing-Weisen vermehret von Johann Löhnern." Nürnb. 1693 (2. Ausg. 1694). 8°.[1]) — 5. Auserlesene Kirch- und Tafel-Musik. Nürnberg, 1682. 4°. — 6. Traungs-Lust, oder Erden-Freude. Nürnb. 1697. Fol. — Die in den vorstehend genannten geistlichen Liederwerken erschienenen Melodien Löhners hatten gleiches Schicksal, wie die ganze Reihe von Weisen seiner damaligen Nürnberger Kunstgenossen: sie fanden wenig oder gar keinen Eingang in den kirchlichen Gebrauch. Wir führen daher von Löhner nur die folgenden an, welche zum Teil in Sammlungen, wie bei König, Dretzel, v. Winterfeld und Zahn erhalten, und von denen zwei noch jetzt im Gebrauch sind. Diese Melodien sind: 1. Ach Gott und Herr, dein Lob vermehr — g c c c d c e e — Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 411. S. 427. — 2. Glaub es nicht, es sind Gedanken — d d g b a a͡b͡c b g — Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 551. S. 589. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 354. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 203. S. 188. — 3. Jesu, meine Freud und Wonne — f c d a b c a f — Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 48. S. 43. 44. — 4. Mein Herz ist dir, mein Gott, allzeit — g c e d f e d c — Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 414. S. 429. König, a. a. O. S. 384. — 5. O Ewigkeit, o Ewigkeit (vgl. den Art.). — 6. Preis sei dir, Herr Gott, gesungen — g c a f e d c c — Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 479. S. 505. — 7. Triumph, Triumph, Gott, Gott hat überwunden (vgl. den Art. „Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget"). — 8. Wach auf, mach auf die Pforten (vgl. den Art.). — 9. Wunderanfang, herrlich Ende (vgl. den Art.).

Lossius, Lukas, der fleißige Sammler des wichtigsten Quellenwerkes für den liturgischen Gesang der evangelischen Kirche, war am 18. Oktober 1508 in dem kurhessischen Städtchen Vacha (er nennt sich öfters „Fachensis") an der Werra geboren. Seine Eltern waren Bauersleute und daher seine erste Erziehung bäuerlich,

[1]) Von diesen Melodien sagt Erdmann Neumeister, De Poet. germ. S. 73: „sono quidem simplici, quem tamen modulis suis musicis emendavit Joh. Löhner."

bis sein Oheim Johann Hein, der in Lüneburg damals der Schule vorstand, und dessen Kenntnisse in der Musik besonders gerühmt werden, seine Begabung erkannte und für seine höhere Bildung Sorge trug, die er zum Teil unter der unmittelbaren Aufsicht des Oheims in Lüneburg erhielt. Von hier vertrieb ihn der englische Schweiß; die Schule löste sich dieser Epidemie wegen auf eine Zeitlang ganz auf und L. ging nach Herford und Münster, dann nach Wittenberg, wo er sich besonders eng an Melanchthon anschloß, der ihm auch später befreundet blieb und, wie bekannt, die Vorrede zu seiner Psalmodia sacra schrieb. Mit Empfehlungsbriefen von Melanchthon, Luther und Bugenhagen an Urbanus Rhegius versehen, kam er im Sommer 1532 nach Lüneburg zurück und wurde freundlich aufgenommen. Rhegius zog ihn in seine Nähe und benutzte ihn als seinen Sekretär. Bald nachher wurde Lossius Lehrer an der Lüneburger Schule, der er dann an 50 Jahre lang bis an sein Lebensende, das am 8. Juli 1582 eintrat, diente.[1]) Von seinem Oheim hatte er die Liebe zur Musik geerbt und eine tüchtige Bildung in diesem Fach erhalten, die ihn befähigte, in seinen „Erotemata Musicae practicae" (Ausg. 1563. 1570. 1579) als anerkannter Musiktheoretiker aufzutreten, und in seiner Psalmodia der Kirche ein Werk von unschätzbarem Werte zu hinterlassen, das seines Namens Gedächtnis für immer erhalten wird. In vier Büchern bietet er die vornehmsten liturgischen Gesänge der alten Kirche, in ihren Melodien unverändert, in ihren Worten nur von dem gereinigt, was dem evangelischen Sinne anstößig erschien. Im ersten Buche sind enthalten: die Antiphonien, Responsorien, Hymnen und Sequenzen für die Sonn- und hohen Festtage des Kirchenjahres, nach der Ordnung desselben; im zweiten die Gesänge für die andern Festtage; im dritten die Gesänge für die Kommunion, denen sich die zum Begräbnis anschließen; im letzten endlich die Psalmen mit ihren Antiphonien und Intonationen, die drei evangelischen Lobgesänge (Cantica) der Maria, des Zacharias und Simeon nach ihren acht Tönen, das Te Deum ꝛc. Dies Werk ist:

> Psalmodia hoc est, Cantica sacra veteris Ecclesiae selecta. Quo ordine et Melodiis per totius anni curriculum cantari usitate solent in templis Deo et de Filio ejus Jesu Christo, de regno ipsius, doctrina vita, Passione, Resurrectione et Ascensione et de spiritu Sancto. Item de Sanctis et eorum in Christum fide et cruce. Jam primum ad Ecclesiarum et scholarum vsum diligenter collecta et brevibus ac pijs scholiis illustrata per Lucam Lossium Lunebergensem. Cum praefatione Philippi Melanthonis. Noribergae, apud Gabrielem Hayn, Joh. Petrei Generem. 1553. kl. Fol. — 2.

---

[1]) So nach Uhlhorn, Urbanus Rhegius. Elberfeld, 1861. S. 190 u. 191. Nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 370 und 371, dem die Neueren folgen, ist er lange Jahre Rektor der Lüneburger Schule gewesen; Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1875. Nr. 7. S. 110 bemerkt gegen Lyra, Die liturg. Altarweisen. 1873. S. 52 ausdrücklich: „Lucas Lossius war nicht Lüneburger Rector, sondern Conrector."

Ausg. Witebergae, apud Haered. Georgii Rhau. 1561. XII und 360 Bl. 4°. — 3. Ausg. Witebergae, excudebat Antonius Schön. 1579. 4°.

Löw,[1] Johann Jakob, Organist zu Lüneburg, war 1628 zu Eisenach geboren,[2] und hatte seine „in studio musico habende Scienz, so wol in Theoria als auch in Praxi bey vornehmen Virtuosen am Kayserl. Hofe zu Wien, und an andern Fürstl. Höfen erlanget," auch hatte ihm „das Glücke, das gepriesene Welschland und seiner berühmten Kapellmeister Unterricht und genau vertraute Conversation vergunt."[3]) Als Freund und Schützling des berühmten Heinrich Schütz, der ihn seinen „als Sohn vielgeliebten Freund" nannte, kam er 1655 als Kapelldirektor nach Wolfenbüttel,[4] und von da einige Jahre später als Kapellmeister nach Zeitz. Als Seb. Bach 1700 nach Lüneburg kam und in den Chor der Michaelisschule eintrat, lebte L. daselbst als Organist an der Nikolaikirche. Daß sich der junge Bach diesem seinem Landsmanne nicht fern gehalten haben werde, vermutet Spitta (Bach I. S. 190—192) um so mehr, als L. zu einigen Gliedern der Bachfamilie, wie zu Heinrich Bach und seinem Sohne Johann Christoph, in Beziehungen gestanden zu haben scheint. — Von seinen Kompositionen sind nur bekannt:

XII neue geistliche Konzerte mit einer, zwey und drey Stimmen zu singen und zwei Violinen nebst der Grundstimme für die Orgel. Wolfenbüttel, 1660. 4°.

Löwe, Dr. Karl (Johann Gottfried), der berühmte Balladenkomponist, ist auch als Kirchenmusiker zu nennen. Er war am 30. November 1796 zu Löbejün in der Nähe von Halle als der Sohn des dortigen Kantors geboren, und erhielt von seinem Vater nicht nur eine streng gottesfürchtige Jugenderziehung, sondern auch die Grundlagen seiner musikalischen Bildung. 1807 kam er auf die Schule zu Köthen, wo ihm seine frische Sopranstimme Aufnahme in den Schülerchor verschaffte, und 1810 brachte ihn der Vater in die Schule des Waisenhauses zu Halle, dessen Schüler er selbst früher gewesen war. Neben den Gymnasialstudien nahm L. hier auch Unterricht in der Musik beim alten Türk, der sich dem talentvollen Knaben mit besonderer Liebe widmete. Nach Absolvierung des Gymnasiums bezog er 1817 die Universität Halle, um nach des Vaters Wunsche Theologie zu studieren; daneben bethätigte er sich aber auch mit Erfolg als Sänger, der im Besitz eines weichen, umfangreichen Tenors war, und mehrere seiner besten Balladen schrieb

[1]) Gerber, Neues Lex. III. S. 251 schreibt den Namen „Löwe" und Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 93: „J. G. Löwe".

[2]) Nach Prof. W. Junghans' Berechnung im Osterprogramm des Johanneums zu Lüneburg 1870. S. 39.

[3]) Dies rühmt er selbst in der Vorrede eines seiner Werke 1664. Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 368.
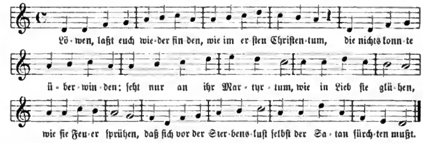
[4]) Vgl. hierüber die Mitteilungen Chrysanders, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. 1863. I. S. 162. 166. 167.

er ebenfalls noch als Student. Die Bekanntschaft mit C. M. v. Weber in Dresden und Hummel in Weimar brachte ihm nach Beendigung des Trienniums an der Universität 1820 die Berufung zum Kantor an die Jakobikirche und Lehrer am Gymnasium zu Stettin, wo er schon nach einjähriger Wirksamkeit unter Verdoppelung seines Gehalts zum Musikdirektor an Kirche, Gymnasium und Lehrerseminar befördert wurde. In dieser Stellung wirkte er von da an und machte sich um das musikalische Leben in Stettin in hohem Grade verdient, während ihm seine Balladen und Oratorien einen Weltruf erwarben. In den späteren Jahren jedoch trat er als Komponist mehr und mehr in den Hintergrund, und seine letzten Werke fanden nur noch laue Aufnahme. Infolge eines Schlaganfalls, der ihn 1864 traf, legte er 1866 sein Amt nieder und siedelte nach Kiel über, wo er im Hause seines Schwiegersohnes, des Kapitäns zur See v. Bothwell, die letzten Lebensjahre im Ruhestand verbrachte. Am 20. April 1869 starb er, nachdem er einen zweiten Schlaganfall erlitten, zu Kiel. — L.s amtliche Stellung in Stettin bot ihm Anlaß genug, auch Kirchenmusik zu schreiben, und so hat er denn viele Motetten, geistliche Gesänge, drei Jahrgänge Festkantaten komponiert und für diese Werke in den engeren Kreisen seiner Heimatstadt warmes Interesse zu wecken gewußt; dagegen ist nur das folgende davon gedruckt worden:

1. Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte des h. Abendmahls. Op. 2. Halle, Kümmel. — 2. 5 geistliche Gesänge für 4 Sstn. 2 Hste. Op. 22. Berlin, Wagenführ. — 3. 3 Psalmen für 4st. Männerchor: Op. 100. Der 23. Psalm; Op. 101. Der 121. Psalm; Op. 102. Der 33. Psalm. Dresden, Paul. — 4. Salvum fac regem für S., A., T. u. B. Berlin, Bote & Bock. — 5. Musikalischer Gottesdienst. Methodische, progressiv geordnete Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel, für Seminarien, Kantoren und Organisten; zugleich ein vollständiges Choralbuch, mit Vor- und Zwischenspielen. Stettin (1851), im Selbstverlag. —

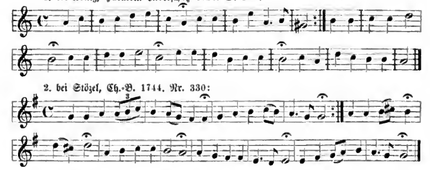
Löwen, laßt euch wiederfinden, Choral von Bernhard Klein (vgl. den Art.), dessen Autorschaft in der Vorrede von (C. v. Raumers und Luise Reichardts) Choralbuch, Basel 1840, bei C. F. Spittler, bezeugt ist. Hier unter Nr. 86. S. 41 steht die Weise erstmals als Choral vierstimmig gesetzt (wahrscheinlich von Luise Reichardt); doch ist sie wohl schon 1817 erfunden, und zwar für die durch Friedr. Ludw. Jahn angeregte Liedersammlung „Deutsche Lieder für Jung und Alt" (Herausgeg. von Konsistorialrat Groß in Koblenz und Bernh. Klein). Berl. 1818. S. 114. Nr. 109. „Geschmacklos verändert" (Erk, Ch.-B. 1863. S. 255) erscheint sie auch in den von Joh. Gottfr. Hientzsch herausgegebenen Volksliedern 1821. I. S. 38, und kam dann wie das schöne Lied, das 1712 erstmals gedruckt erschien,[1]) in neuere Gesangbücher, so in verschiedene neuere Choralbücher. Sie heißt bei Erk, a. a. O. Nr. 170. S. 140:

[1]) Ehmann, Gottfr. Arnolds sämtl. geistl. Lieder. 1856. S. XI möchte dasselbe Arnold zueignen; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 42 läßt die Frage nach dem Autor unentschieden



In Knapps Liederschatz. 2. Ausg. 1850. Nr. 1853. S. 829 wird unser Lied auf die „Mel. Wo ist wohl ein süßres Leben rc." verwiesen: Unter diesem Namen kommen zwei Weisen vor, die aber kaum geeignet sein dürften, die Kleinsche zu ersetzen. Diese beiden Melodien sind:

1. bei König, Harmon. Liederschatz 1738. S. 242:



Löwenstern, Matthäus Apelles v., der begabte Sänger und Dichter von 30 geistlichen Liedern, die unter dem Namen „Apellislieder" bekannt wurden, und teilweise in den bleibenden Gebrauch der evangelischen Kirche übergingen, war am 20. April 1594 zu Polnisch-Neustadt im Fürstentum Oppeln in Oberschlesien als der Sohn eines Sattlermeisters (dessen Familienname Löwe gewesen sein soll) geboren. Er besuchte die Schule seiner Vaterstadt, auf der er auch sein früh sich zeigendes musikalisches Talent ausbildete, und bezog dann zu weiteren Studien die Universität zu Frankfurt a. d. Oder. Nach Absolvierung dieser Studien erhielt er eine erste Anstellung als Schulkollege in seiner Heimat, von wo er später in gleicher Eigenschaft nach Leobschütz kam. An beiden Orten soll er sich neben seinem Schulamt auch schon als Musiker bethätigt haben, indem er die Kirchenmusiken leitete. Doch vertrieben ihn die Kriegsunruhen bald aus Oberschlesien; er ging nach Niederschlesien

---

und nennt als älteste Quelle des Liedes das G.-B. der Philadelphen, „Anmuthiger Blumenkranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes". O. O. 1712. Vgl. auch Cunz, Gesch. des Kirchenlieds. II. S. 53, und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VI. S. 161. 164.

und wurde hier im J. 1625 Rentamtmann und Kapellmeister bei dem Herzog von Münsterberg-Öls, der ihn schon 1626 als Leiter der fürstlichen Schule nach Bernstadt versetzte und 1631 zu seinem Rat und Kammerdirektor machte. In letzterer Eigenschaft aber kam er kurz darauf in die Dienste des Kaisers Ferdinand II., und nach dessen Tod (15. Febr. 1637) diente er auch seinem Sohn und Nachfolger, Ferdinand III., der ihn mit der Erhebung in den Reichsadelstand ehrte. Später, wahrscheinlich vor 1644 kehrte er als Staatsrat in die Dienste seines früheren Dienstherrn, des Herzogs von Öls zurück und lebte zuletzt in Breslau, wo er von den Glücksgütern, die er sich in seiner bevorzugten Lebensstellung erworben, einen Gebrauch machte, der ihn als Menschen hoch ehrt und ihm bei seinen Zeitgenossen den Namen eines „Patronus artium et literarum literatorumque“ eintrug. Er starb am 11. April 1648 zu Breslau.[1]) Die „Apelleslieder“, die hinsichtlich ihrer Form dadurch eigentümlich sind, daß der Dichter in denselben antike Strophenformen in Verbindung mit dem Reim in mannigfacher Weise nachzuahmen suchte, die aber trotzdem durch ihre einfache und volksmäßige Haltung, ihren reichen Inhalt und ihre mehrfach sehr wertvollen Melodien sich Eingang in den Kirchengesang zu verschaffen wußten, sind zu verschiedenen Zeiten gedruckt worden. Einzelne scheinen nach einer Bemerkung des Joh. Sinapius schon „in Bernstadt herausgekommen“ zu sein; zwanzig erscheinen sodann 1644 zusammen dem nachstehend näher bezeichneten Breslauer G.-B. vorgedruckt,[2]) und sämtliche 30 Nummern endlich in einem zwischen 1644 und 1648 nötig gewordenen Neudruck, entweder der „Apelleslieder“ allein, oder des ganzen Gesangbuchs. Da jedoch die zweite bis vierte Ausgabe des letzteren bis jetzt nicht aufgefunden wurden, so sind sie vollständig erst aus der 5. Ausgabe desselben, die keine Jahrzahl trägt, aber zwischen 1663 und 1673 erschienen sein muß, bekannt. Auch hinsichtlich der Melodien ergiebt eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben, „daß wenigstens eine der noch nicht wieder aufgefundenen Ausgaben des G.-B. von 1644 (2., 3., 4.) zwar schon sämtliche Lieder, aber noch nicht alle Kompositionen dazu enthalten habe, und daß die fehlenden Kompositionen in der 3. oder 4., oder erst in der 5. Ausgabe nachgetragen sind. Ob dann die beiden nachgebrachten Kompositionen noch aus dem Nachlasse von Apelles herstammen oder nicht, bleibt weiterer Untersuchung überlassen.“[3]) Das Gesangbuch hat den Titel:

---

[1]) So nach Sinapius Anm. zur Olsnographia. 1707. Bd. II. S. 23. Darauf gestützt bemerkt Koch, Gesch. des K.-L. III. S. 58 ausdrücklich: „nicht: März“; so ganz sicher ist dies indes nicht, da Cunrad. Silesia Togata S. 23 den 11. März 1648 als seinen Todestag angiebt. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 17. Jahrh. 1858. I. S. 331. Schilling, Univ.-Lex. der Tonk. IV. S. 460 giebt den „3. April 1648“ als Todestag und fügt ausdrücklich bei: „nicht am 11.“; diese irrige Angabe wiederholen Fétis, Biogr. des Mus. V. S. 340 und Mendel-Reißmann, Mus. Konv.-Lex. VI. S. 428.

[2]) Doch stehen hier noch zwei: „Mein Augen schließ ich jetzt“ S. 821, und: „Ich sehe mit Wonne“ S. 761—762 in dem G.-B. selbst. Vgl. Mützell, a. a. O. S. 341 und 344.

[3]) Vgl. die gründlichen Untersuchungen über die „Apelleslieder“ bei Mützell, a. a. O. S.

Geistliche Kirchen- vnd Hauß-Music: Darinnen außerlesene Gesänge, Psalmen vnd Hymni, auff die gewöhnliche Sonn- vnd Fest-Tage, auch sonsten in allerhand Anliegen nützlich zu gebrauchen, in gutter richtiger Ordnung begriffen. Durch D. Martin Luthern, vnd andere Gottfürchtige Männer gestellet. ꝛc. Von George Baumann, Buchdruckern vnd deß Werks Verlegern, in Breßlaw. 8°. Die Vorrede von Gottfried Helwig, von Buntzlaw, gezeichnet: „Breßlaw den 25 Martii deß 1644. Jahres." Nach dieser Vorrede und einem Register über die Titel des G.-B. folgen auf drei nicht paginierten, mit (1) (2) (3) besonders signierten Bogen XX numerierte Lieder von M. Apelles v. Löwenstern unter dem besondern Titel: Symbola oder Gedenck-Sprüche (Titul.) JJJhrer FFFürstl. GGGn. Hn. Carl Friedrichs, Hertzogs zu Münsterberg in Schlesien zur Oelße vnnd Bernstadt ꝛc. Dann auch anderer Erlauchter Fürstlicher Personen. Zusambt noch etlichen absonders beygesetzten Geistlichen Oden, gestellet durch M. A. v. L. (ohne Angaben über Drucker, Druckort und Jahr). In der 5. Ausg. des G.-B. stehen alle XXX Lieder unter demselben Titel auf 5 Bogen vor dem besonders signierten G.-B. Hier gehen der Nr. XXIII „Versus Eteologici ex Hymno Lactantii, Exprimentes praesentem Annum Mundi 5593, Christi 1644" voraus. „Vielleicht besagen diese weiter nichts, als daß Apelles dieses Lied im Jahre 1644 dichtete, vielleicht deuten sie zugleich auf das Jahr der Herausgabe. Dann würde wohl anzunehmen sein, daß die ersten 20 Lieder sofort soviel Beifall gefunden hätten, daß der Dichter durch seine Gönner und Freunde noch in demselben Jahre eine zweite vermehrte Ausgabe derselben zu veranstalten gedrungen worden wäre. Diese vermehrte Ausgabe könnte dann auch einzelnen Exemplaren der Kirchen- vnd Hauß-Music von 1644 statt der ersten eingebunden sein. Jedenfalls aber ist sie in die späteren aufgenommen, nur daß diese noch einige anderweitige Nachträge in Text und Musik erfahren haben."[1]) Folgende dieser Lieder und Melodien haben mehr oder weniger allgemeine kirchliche Geltung erlangt: Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine (vgl. den Art.). Mein Augen schließ ich jetzt (vgl. den Art.); Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit (vgl. den Art.). Wenn ich in Angst und Not mein Augen heb empor (vgl. den Art.). Jesu, meine Freud und Wonne, im G.-B. 1644. Nr. XV noch ohne Melodie, von der 5. Ausg. an je eine Mel. zu Strophe 1. 2 — 3 und 7 — und 4. 5. 6.[2]) Um alle Verse des Liedes nach einer Melodie singbar zu machen, ist dasselbe in vielen G.-BB. verändert worden.[3]) Singt dem Herrn ein neues Lied (vgl. den Art.); Komm, heilger Geist, zeuch bei uns ein (vgl. den Art.); O wertes Licht der Christenheit, der Hymnus de

330—346. Dort sind auch einige irrige Angaben v. Winterfelds (Evang. K.-G. II. S. 91 und 558) berichtigt.

[1]) Vgl. Mützell, a. a. O. S. 343.

[2]) Diese Melodien mit kleinen Änderungen bei Sohr, Vorschmack. 1683. Nr. 115. S. 133—136. Layriz, Kern III. Nr. 467 giebt dem Liede die Mel. der 3. und 7. Strophe. Andere Mel. z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 365 aus Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 905. Schicht hat unter III. Nr. 906 und I. Nr. 102 noch zwei weitere Melodien.

[3]) Vgl. Wetzel, Hymn. I. S. 348. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 379. Eine freie Bearbeitung desselben ist: „Jesu, meine Freudensonne", zuerst im Merseburger G.-B. 1721.

SS. Trinitate: O lux beata Trinitas verdeutscht; in der 5. Ausg. des G.-B. als Nr. XXVI der „Apelleslieder", mit einer Komposition für Cantus, Altus, Tenor und Bassus.

Lübeck, Vincentius, ein berühmter Organist, einer der trefflichsten Meister der nordischen Organistenschule, war 1654 zu Paddingbüttel im Bremenschen geboren und kam noch als Knabe nach Flensburg, wohin sein Vater, dem er seine Ausbildung verdankt, als Organist an die Marienkirche berufen worden war. Von 1674 an verwaltete er mit hohem Ruhm 28 Jahre lang die Organistenstelle an der St. Kosmas- und Damian-Kirche zu Stade, und es scheint, daß Buxtehude mittelbar Einfluß auf seine künstlerische Richtung übte. Am 3. August 1702 wurde er dem Organisten Konradus Möhlmann an der Nikolaikirche zu Hamburg adjungiert und als dieser 1706 starb, zu seinem Nachfolger erwählt. Um „von L. und seinem Spiel zu lernen, wurden manche Meilen von jungen Künstlern gereist"; auch Seb. Bach war von Lüneburg aus und später noch mehrmals in Hamburg, um ihn zu hören und von ihm zu lernen.[1]) Schon stand er in hohem Alter, als ihm am 4. Mai 1735 sein Sohn, Vincent Lübeck, substituiert wurde. Auch er war ein tüchtiger Organist und konnte 1720 unter den acht Bewerbern um die erledigte Organistenstelle an der Jakobikirche zu Hamburg neben Seb. Bach auftreten; doch zog er seine Bewerbung noch vor dem Probespiel (das auf den 28. November 1720 angesetzt war) wieder zurück. Erst als sein Vater am 9. Februar 1740 in dem hohen Alter von 82 Jahren starb, wurde er dessen Nachfolger an der Nikolaikirche und versah diese Stelle bis an seinen 1755 erfolgten Tod.[2]) — Vom älteren Lübeck sind nur noch wenige Kompositionen vorhanden, oder bis jetzt wieder aufgefunden, die aber gerade ausreichen, um erkennen zu lassen, daß er „im Besitz einer großartigen Virtuosität auf der Orgel" war; es sind:

Die Choralbearbeitungen „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (für 2 Clav. und Ped., 275 Takte) und „Nun laßt uns Gott dem Herren" (für 2 Clav. u. Ped.), sowie ein Präludium und Fuge D-moll (174 Takte).[3])

Ludecus, Matthäus, Bischof zu Havelberg, Kanonikus und Dekan des dortigen Kapitels, war um 1540 zu Wilsnach[4]) in der Mark Brandenburg geboren und starb 1606 zu Havelberg. Die folgenden liturgischen Gesangswerke, die er mit fleißiger Hand zur Förderung des evangelischen Gottesdienstes seinerzeit gesammelt hat, sind für die Gegenwart wichtige Quellen zur Herstellung der lange verwüsteten Liturgie geworden. Es sind:

1. Missale, hoc est, Cantica, Preces, et Lectiones sacrae,

[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 268; Spitta, Bach I. S. 197.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 630.

[3]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 197.

[4]) So schreibt Walther, Musik. Lex. 1732. S. 373. Gerber, Altes Lex. I. S. 827 hat „Wilsbach".

qvae ad Missae Officivm, ex pio primaevae Ecclesiae instituto, in templis Christianorum, cantari usitate solent, in communem Ecclesiae Dei usum collectae, ac in duas partes ordine distributae a Matthaeo Lvdeco, Ecclesiae Cathedralis Havelbergensis Decano. Prior Pars de Tempore etc. Anno salvtis 1589. Fol. — 2. Missalis, hoc est, Canticorvm, Collectarvm, et Lectionvm, qvae ad Missae officivm cantari solent: Posterior Pars, de Sanctis. etc. Witebergae, excudebat Zacharias Lehmann, impensis Samuelis Seelfischij, Consulis et Bibliopolae. 1589. Fol. — 3. Vesperale, et Matvtinale, hoc est, Cantica, Hymni, et Collectae, sive precationes ecclesiasticae, qvae in primis et secundis Vesperis, itemque Matutinis precibus, per totius anni circulum, in Ecclesijs et religiosis piorum congressibus cantari usitate solent, notis rite applicatae, et in duas partes ordine digestae a Matthaeo Lvdeco, Ecclesiae Cathedralis Havelbergensis Decano. Prior Pars de Tempore. etc. Anno Christianae epochae 1589. Fol. — 4. Psalterium Davidis, Prophetae ac Regis, juxta veterem translationem, una cum Antiphonis et Psalmorum tropis: in septem Partes, ad numerum dierum unius Hebdomadae digestum, et ad Matutinas et Vespertinas preces accommodatum. etc. Witebergae, Anno 1589. Fol. —

Lüders, Hans Heinrich, bedeutender Organist der norddeutschen Schule und Kirchenkomponist, war am 24. Februar 1677 zu Nelling, einem Marktflecken in der Grafschaft Pinneberg geboren, und gehörte einer schon vom Urgroßvater her und weiter hinauf bekannten Organistenfamilie an, deren bedeutendstes Glied er geworden ist. Er besuchte von 1689 an die lateinische Schule zu Glückstadt und genoß hier zugleich den Unterricht des berühmten Organisten Franz Heinrich Müller. 1694—1697 machte er weitere Studien im Orgelspiel und der Komposition bei dem Organisten Rosenbusch zu Itzehoe, die er sodann während eines vierjährigen Aufenthalts zu Hamburg unter Joh. Adam Reinkens und Vinc. Lübecks Leitung vollendete. 1706 folgte er einem Rufe als Organist an der Nikolaikirche zu Flensburg und verwaltete dies Amt mit Ruhm und Ehre bis an seinen Tod, der um 1740 eintrat. Als Komponist hinterließ er im Mskr. einen Jahrgang Kirchenkantaten für 2 Sopr. und Baß mit 3 Instrumenten, und ein Passionsoratorium für 5 Singstimmen und 9 Instrumente.

Ludwig, Johann Adam Jakob, ein Orgelschriftsteller, der am 1. Oktober 1730 zu Sparneck unweit Baireuth geboren war und 1782 als Postsekretär und Buchhalter in der Vierlingschen Buchhandlung zu Hof, sowie Mitglied der Oberlausitzischen Bienengesellschaft und der Kurpfälzischen ökonomischen Gesellschaft starb. Ob seine „musikalischen und besonders akustischen Kenntnisse" so „gründliche", und seine Schriften über Orgelbau so „höchst wichtig" waren, wie Schillings Universal-Lex. der Tonkunst. IV. S. 465 will, mag dahingestellt bleiben. Diese Schriften sind:

1. Versuch von den Eigenschaften eines rechtschaffenen Orgelbauers. Hof 1759. 4°. 2 Bogen (Forkel, Lit. d. Musik. 1792. S. 260). — 2. Schreiben an Herrn J. S. Hoffmann, Oberorganisten in Breslau. 1759. 4°. — 3. Gedanken über die großen Orgeln, die aber deswegen keine Wunderwerke sind. Leipz. 1762. 2 Bogen 4°. — 4. Traktat von den unverschämten Entehrern der Orgeln. Erlangen, 1764. 2½ Bogen. 4°. —

Lunssendörffer,[1] Albrecht Martin, ein namhafter Organist, war um 1620 geboren und lebte lange Zeit als Organist und Musikdirektor an der Frauenkirche zu Nürnberg, wo er gegen 1690 starb. Von ihm finden sich in Arnschwangers „Neuen geistl. Liedern". Nürnberg 1659 zwei, und in desselben „Heilige Palmen und Christliche Psalmen. Nürnb. 1680" 21 geistliche Melodien für 1 St. mit Baß. Arnschwanger zählt ihn zu den „fürnemsten Nürnbergischen Musicis".

Lustig, Jakob Wilhelm, ein namhafter Organist des vorigen Jahrhunderts, war am 21. September 1706 als der Sohn des Organisten der Nikolaikirche zu Hamburg, Jakob Wilhelm Lustig,[2] geboren und erhielt von diesem auch den ersten Musikunterricht. Schon in seinem 11. Jahr konnte er den kränklichen Vater auf der Orgel unterstützen, und als dieser 1722 starb, übertrug man dem sechzehnjährigen Sohne bereits die Organistenstelle an einer Filialkirche. Weitere Studien in der Musik machte er sodann unter Matthesons, Kunzens und Telemanns Leitung und benützte auch sonst sich bietende Gelegenheit zu seiner Ausbildung: so hörte er, wie er selbst erzählt, „große Virtuosen, ja, den Herrn Bach selbst".[3] 1728 wurde L. als Organist an die Martinskirche zu Gröningen (Holland) berufen, und von hier ging er 1734 für etliche Monate nach London, um hier Händel und seine Werke kennen zu lernen. „Seit dieser Zeit hat er" — wie Gerber, Altes Lex. I. S. 837 sagt — „seine übrigen Jahre zu Gröningen in der Stille den Musen gewidmet, und lebte noch 1772 daselbst." — Als Komponist wurde er weniger bekannt; dagegen hat er als Schriftsteller durch Übersetzung musikalischer Werke von Werkmeister (Orgelprobe 1755), Marpurg, Quantz u. a. ins Holländische sich Verdienste erworben.

Luther, D. Martin, dem Begründer des deutschen evangelischen Kirchengesangs, gebührt neben Seb. Bach der Ehrenplatz in unsrem Werke. Gleichwohl kann es nicht die Aufgabe des vorliegenden Artikels sein, das Leben des großen Reformators zu beschreiben; dessen Geschichte darf bei allen denen, die unser Buch nachzuschlagen

[1] So schreibt den Namen Walther, Musik. Lex. 1732. S. 374; Gerber, Altes Lex. I. S. 835 hat „Lunßdörfer" und Neues Lex. III. S. 273 „Lunßendörfer"; bei Schilling, Lex. IV. S. 441 heißt er „Lundsdörffer".

[2] Er hatte, wie sein Sohn in der holländ. Übersetzung von Burneys Reise. 1786. S. 398 ausdrücklich bemerkt, als einzigen Lehrer Johann Adam Reinken gehabt.

[3] Einen Kanon Bachs „von enormer Künstlichkeit", 1727 in Hamburg gemacht, löste Lustig. Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellm. 1739. S. 412—413; Spitta, Bach II, S. 707—708.

im Falle sind, als bekannt vorausgesetzt werden. Wir haben uns darauf zu beschränken, in Kürze zu zeigen, inwiefern Luther der Begründer des Kirchengesangs der deutschen evangelischen Kirche gewesen ist. — Luther, der Musiker, der seine „Fraw Musica allezeit lieb gehabt" und ihr nach der Theologie den „nächsten Locum" eingeräumt hat, ist gleicherweise wie Luther, der Reformator, noch heute „ein Zeichen, dem widersprochen wird". Unsre Väter haben sich durch drei Jahrhunderte über seine bekannten Aussprüche über Musik, über seinen freundschaftlichen Verkehr mit den angesehensten Musikern seiner Zeit und sein treffendes Urteil über einzelne ihrer Werke von Herzen gefreut, und ihm insbesondere wohl gegönnt, daß ihm die Musik in den schweren inneren und äußeren Kämpfen seines Lebens oft eine so freundliche Trösterin gewesen ist, also daß der alte „Sengermeister" Johann Walther bezeugen konnte: „daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet vnd Apostel gewest, zu der Musica im Choral vnnd Figural Gesang große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen vnnd offtmahls gesehen, wie der thewre Mann vom singen so lustig vnnd frölich im Geiste ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde vnnd satt werden, vnnd von der Musica so herrlich zu reden wuste." In unsrer Zeit dagegen haben sich katholische Schriftsteller eifrigst bemüht, Luther als Musiker in jeder Weise herabzusetzen. Mit vornehmem Achselzucken und geringschätzender Miene läßt man ihn als einen „geistreichen Dilettanten" passieren, der „seinen Anhängern einen der neuen Lehre konformen liturgischen Gesang verschafft" hat, der aber „als Komponist und Erfinder von Liedermelodien nicht gelten kann," und darum auch „auf die weitere Entwicklung der musikalischen Kunst an sich keinen Einfluß geübt" hat.[1]) Wir dürfen uns nicht irren lassen durch solch befangenes Urteilen; ruhig können wir daran festhalten, daß „die dauernde Leistung Luthers in Sachen eines nationalen Kirchengesangs ihn persönlich zugleich unter die wirksamen Faktoren der Bildungsgeschichte unsrer deutschen Tonkunst einreiht." Und dies auch dann noch, wenn wirklich erwiesen wäre, daß keine einzige unsrer Choralmelodien Luther als Erfinder zugehöre und selbst „Ein feste Burg ist unser Gott" aus — drei katholischen Messen zusammengesucht sei![2]) Denn seine Bedeutung für unsern Kirchengesang steht und fällt durchaus nicht damit, daß er die eine oder andere Choralmelodie erfunden oder nicht erfunden hat, und auch das ist beziehentlich dieser Bedeutung ein müßiges Beginnen, nachzuweisen, daß

[1]) Vgl. Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst. 1881. S. 153. In seiner späteren Schrift „Das katholische deutsche Kirchenlied." 1886. I. S. 31 hat derselbe Verfasser dieses sein Urteil so zu ändern für gut befunden: „als Komponisten . . . sowie als Melodienerfinder können wir Luther ein besonderes Verdienst nicht zuschreiben;" vom „geistreichen Dilettanten" aber kommt er ebendas. S. 20 auf einen „tüchtigen Kenner der Musik, der diese Kunst praktisch übte," und S. 22 auf den „musikalisch gebildeten Luther" zurück.

[2]) Vgl. Bäumker in den Monatsh. für Musikgesch. 1880. Nr. 10, und in „Das kath. deutsche Kirchenlied." 1886. I. S. 26—30. Köstlin, Luther als Vater des evang. Kirchengesangs, in der Samml. musik. Vorträge. III. Nr. 34. S. 313. 314.

schon vor der Reformation das Volk gelegentlich deutsche geistliche Lieder in oder außer der Kirche gesungen habe, daß also ein geistlicher Volksgesang schon vor Luther vorhanden gewesen sei.[1]) Eines ist eben doch nicht vorhanden gewesen und konnte nicht vorhanden sein: der Gemeindegesang im Sinne der deutschen evangelischen Kirche, denn für ihn fehlte der Boden, die Gemeinde. Diese wurde erst durch die von Luther seinem Volke vermittelte neue Gottes- und Weltanschauung geschaffen, die auf dem Grundgedanken der Reformation von der „Rechtfertigung aus dem Glauben", von der realen Versöhnung des Menschen mit Gott beruht. Die Idee von der Versöhnung, von der freien Gnade Gottes zur Vergebung der Sünden, als Bestimmungsgrund der gemeinsamen Heilsgewißheit, erhob das Volk in der Kirche, vor dem man im katholischen Kultus in typischer Darstellung handelt, zum „priesterlichen Volk", zur „ethischen Kraft der Gemeinde", mit der und von der im evangelischen Gottesdienst gehandelt wird. Sie steht, wie Luther (Von der Winkelmesse x. 1533) selbst so schön gesagt hat, im Gottesdienst da als „rechter heiliger Mitpriester, durch Christi Blut geheiligt und durch den heiligen Geist gesalbt und geweiht in der Taufe," in „angeborener, erblicher priesterlicher Ehre und Schmuck", und erst sie kann, da nun die zuvor gedrückten und schuldbeladenen Herzen ihrer Glieder entlastet sind, auch wieder frei und fröhlich singen. Jetzt erst war der evangelische Kirchengesang, als ein in Wahrheit und Wirklichkeit „neues Lied", möglich; als nun Luther mit seinem „Nun freut euch, lieben Christen g'mein, und laßt uns fröhlich singen" im Jahr 1523 den Grundton desselben angab, hat dieser in fast wunderbarer Weise durchgeschlagen und ein Echo erweckt, das seitdem viel tausendstimmig durch die deutsche evangelische Kirche hintönt. Und es ist eine unermeßliche Fülle des Segens vom echten evangelischen Kirchenlied in das geistige Leben der Nation übergeströmt; es lebt in demselben die elementarische Kraft persönlichster religiöser Herzenserfahrung, vertieft und ausgeweitet zur Objektivität der Gemeindeerfahrung. Und dies gleicherweise wie im Liedworte, so in den Weisen. Auch diese, ob sie nun dem älteren oder gleichzeitigen geistlichen oder weltlichen Volksgesange, oder in einigen wenigen Beispielen auch dem gregorianischen Kirchengesange entnommen waren, sind nicht nur ihrer Form nach in Luthers und seiner musikalischen Freunde Munde etwas anderes, sie sind im evangelischen Gemeindegesang noch viel mehr ihrem Gehalt nach etwas Neues, specifisch Schwereres und dadurch erst fähig geworden, die Grundlage unserer gesamten kunstmäßigen Kirchenmusik, eines eigenen deutschen evangelischen Kirchenmusikstils abzugeben, wie sich ein solcher in unsrer kirchlichen Orgelmusik und in der Bachschen Kirchenkantate und Passionsmusik in vollendeter Weise darstellt. — So ist Luther der Begründer des evangelischen Kirchengesangs geworden, und

[1]) Man kann dies sagen, ohne damit die Verdienstlichkeit der Nachweisungen über die notgedrungen geduldete Verwendung des vorreformatorischen deutschen geistlichen Liedes im katholischen Kultus, die Bäumker, Zur Gesch. der Tonkunst, S. 122—138, und in „Das kath. deutsche Kirchenlied. II. S. 8—20 gegeben hat, im mindesten anzuzweifeln.

durch den Einfluß, den dieser in der Folge auf die Entwicklung der gesamten deutschen Tonkunst geübt hat, nimmt er zugleich eine bedeutungsvolle Stellung in unsrer Musikgeschichte ein, — mag er nun die eine oder andere Choralmelodie erfunden oder nicht erfunden haben. Die Weise „Ein feste Burg ist unser Gott" wird im Bewußtsein unsres Volkes Luthers Eigentum bleiben, was man auch gegen sein Erfinderrecht auf dieselbe vorbringen mag. Sie ist eben „Luther in Person, der leibhafte Luther, wie ihn Poesie und Musik nur einmal zur Darstellung gebracht haben, so daß sich diese Künste fast immer nur auf Nachbildungen dieses seines Schutz- und Trutzliedes gewiesen sehen, wo sie die Reformation feiern wollen."[1]) Bezüglich weiterer Melodien auf die viel ventilierte Frage nach Luthers Urheberrecht an dieselben des näheren einzutreten und etwa im einzelnen darzulegen, wie die Forschung von einigen 30 Weisen, die ehedem Luther zugeschrieben worden sind, in stetig absteigender Skala jetzt glücklich auf Null angekommen ist,[2]) erscheint um so weniger nötig, als das Für und Wider dieser Frage bei einzelnen Melodien in den ihnen gewidmeten besondern Artikeln entweder schon besprochen wurde, oder noch zu besprechen sein wird.[3]) Daß übrigens Luther vermöge seiner musikalischen Bildung wohl befähigt gewesen ist, eine Choralmelodie zu erfinden, unterliegt keinem Zweifel, und daß er es auch wirklich versucht hat, beweist das noch vorhandene Autograph seines Liedes „Vater unser im Himmelreich", auf dem er zugleich eine Melodie seiner Erfindung für dieses Lied notiert, dann aber, weil sie ihm nicht genügte, wieder durchgestrichen hat.[4]) — Neben der Begründung des evangelischen Gemeindegesanges

[1]) Vgl. Holtzmann, „Martin Luther" in der Deutschen Rundschau. 10. Jahrg. 1883. Heft 2. S. 184.

[2]) Damit wäre also die sehnsüchtige „Erwartung" dieses Resultates, die K. S. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. 1862. I. S. 30 vor 25 Jahren schon ausgesprochen hat, bereits erfüllt; freilich mittelst einer Methode der Forschung, wie sie etwa W. Tappert, Musik. Studien. 1868. S. 65. 66 angewendet hat, um zu beweisen, daß die erste Zeile von „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" aus — China stamme!

[3]) Nur das Votum Dr. Imm. Faißts, des gründlichen Forschers auf dem Gebiete der Choralgeschichte, mag noch hier stehen. Er sagt in dem von ihm verfaßten „Geschichtlichen Anhang" zum Württ. Ch.-B. 1876. S. 217: „Luther, der Gründer des evangelischen Kirchengesangs, der mit großem Eifer für Beschaffung nicht bloß von Liedern, sondern zugleich von geeigneten Weisen für den Gemeindegesang besorgt war, hat doch nur „Ein feste Burg ist unser Gott" ohne Zweifel selbst erfunden, außerdem vermutlich „Mit Fried und Freud fahr ich dahin," vielleicht auch „Es spricht der Unweisen Mund wohl," dagegen schwerlich „Es ist gewißlich an der Zeit," höchst unwahrscheinlich „Vom Himmel hoch da komm ich her" und „Nun freut euch, lieben Christen g'mein," und keinenfalls „Aus tiefer Not schrei ich zu dir," „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält," „Ach Gott vom Himmel, sieh darein," „Auf diesen Tag bedenken wir," ebensowenig wie andere ihm sonst wohl zugeschriebene Melodien. In jedem Fall aber waren es Luther und sein musikalischer Gehilfe Johann Walther, welche die Überarbeitungen und Umgestaltungen vornahmen, womit sich eine Anzahl älterer Weisen im evangelischen Kirchengesang eingebürgert haben."

[4]) Vgl. den Faksimile-Abdruck dieses Autographs bei v. Winterfeld, Luthers deutsche geistliche Lieder. 1840. Beil.

kommt aber Luther auch noch das Verdienst zu, den liturgischen Gesang unserer Kirche neu geordnet zu haben. Ihm schwebte zwar ein idealer Gottesdienst vor, bei dem es „nicht vielen und großen Gesängs“ bedurft hätte; aber ebenso gut wußte er, daß die Gemeinde in ihrer gewöhnlichen Zusammensetzung nicht nur aus geistlich geförderten Gliedern, sondern auch aus Schwachgläubigen und Ungläubigen bestehe, die zur Stärkung und Belehrung eines Gottesdienstes bedürfen, der ihren Herzenszustand berücksichtigt.[1]) Und im Hinblick darauf traf Luther in seinen liturgischen Schriften: der „Formula missae“ von 1523, und der „Deutschen Messe“ von 1526 seine gottesdienstlichen Anordnungen. Die grundlegliche Ordnung der römischen Messe zwar behielt er bei, aber er entfernte aus ihr zunächst alles, was in liturgischem Wort und in liturgischer Handlung nicht „rein“, d. h. nicht schriftgemäß, nicht evangelisch war: also alles auf das Meßopfer Bezügliche, sowie alles mit dem Gedanken Zusammenhängende, „daß man solchen Gottesdienst als ein Werk (opus operatum) thun müsse, damit Gottes Gnade und Seligkeit zu erwerben.“ Dagegen gab er dem einen Hauptakt des Gottesdienstes, der Predigt des Evangeliums, der Gnadenverkündigung (missa catechumenum der urchristlichen Kirche) die Stellung wieder zurück, welche dieser in der mittelalterlich-römischen Kirche an den andern Hauptakt, die Feier der Gnadenaneignung im Abendmahl (missa fidelium) verloren hatte, und gruppierte um diese beiden Centren die andern liturgischen Stücke so, daß sie als vorbereitende, begleitende und abschließende in festbestimmte Beziehung zu jenen traten. Dabei ergaben sich Kürzungen, die Luther für durchaus dienlich erachtete, damit das bloße „Tönen und Lören“ beschränkt, die unevangelische Idee von der Verdienstlichkeit solch gottesdienstlichen Thuns beseitigt und „nicht durch Überdruß der Geist der Gläubigen ausgelöscht werde.“[2]) Der seitherige klerikale Chor sollte im eigentlichen Gemeindegottesdienst von seinem abgesonderten, erhöhten Chorraum herabsteigen in „den stuel mitten in der kirchen“, oder auf die „borkirchen“ gehen und „aldo mit singen, was man darunten singt“;[3]) er sollte mit „dem ganzen Haufen“, d. h. mit der Gemeinde und aus ihr heraus singen, getragen von ihrem Empfinden, und damit der Gemeindechoral die Grundlage auch der in der Folge sich entwickelnden kunstmäßigen Chormusik der deut-

---

[1]) Über die Anschauungen Luthers und der Reformatoren vom Gottesdienst vgl. man Höfling, Von der Komposition der christlichen Gemeindegottesdienste. Erlangen, 1837. S. 33—36. Köstlin, Martin Luther. Sein Leben und seine Schriften. Elberfeld, 1875. II. S. 17 ff.

[2]) „In ecclesia nolumus taedio extingui spiritum fidelium,“ sagt er in der „Formula missae“, und verweist zugleich einen Teil des seither in der Kirche Gesungenen in den Hausgottesdienst mit den Worten: „Gradualia quadragesimalia et similia, quae duo versus excedunt, cantet quisquis velit in domo sua“ — damit gleichsam den ansehnlichen Teil unsres evangelischen Liederschatzes eröffnend und sanktionierend, der der häuslichen Erbauung bestimmt ist.

[3]) Wie z. B. die Wittenb. K.-O. von 1533 bestimmt; vgl. Förstemann, Neues Urkundenbuch zur Gesch. der ev. Kirchen-Reformation. 1842. I. S. 386.

schen evangelischen Kirche werden. In den einfacheren kleinstädtischen und ländlichen Verhältnissen aber sollte die Gemeinde selbst die liturgischen Gesangstücke des Concentus in der liedmäßigen Weise singen, in welche diese Stücke von Luther umgesetzt worden waren. Endlich hat Luther auch noch die Stücke des Accentus deutsch bearbeitet,[1]) weil er, der Meister der Sprache, am besten fühlte, daß die andere Sprache auch im Modus legendi choraliter einer andern Accentuation und Weise bedürfe. „Daß man," so sagt er hierüber, „den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton und Noten behält . . . lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muß beyde Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen; sonst ist alles ein Nachahmen wie die Affen thun."[2]) — All diese Neueinrichtungen aber hat Luther seiner Kirche unter der von ihm oft wiederholten Mahnung übergeben, „daß sie ja kein nötig Gesetz daraus machen, noch jemandes Gewissen damit verstricken oder fahen solle, sondern der christlichen Freiheit nach ihrem Gefallen brauchen, wie, wo und wie lange es die Sachen schicken und fordern." — Es erübrigt nun nur noch Luthers liturgische Schriften, sowie die zu seinen Lebzeiten erschienenen Gesangbücher, an denen er Anteil hat, zu verzeichnen. In Bezug auf die letzteren ist zwar zu bemerken, daß in keinem der bekannten Briefe Luthers von irgend einer Gesangbuchsunternehmung etwas erwähnt wird; dagegen sagt er in der Vorrede[3]) zum Klugschen G.-B. (1529. 1533) 1543 über seinen Anteil daran: „ich habe dis Büchlin widderumb auffs newe vbersehen, vnd der vnsern Lieder zusamen nacheinander, mit ausgedrücktem Namen gesetzt," nennt es auch „vnser zu Wittemberg ausgegangen Büchlin."

1. Etlich Christlich lider Lobgesang, vnd Psalm ꝛc. Wittenberg 1524 (das sog. „Achtliederbuch"). — 2. Geystliche gesangk Buchleyn. Wittenberg, 1524 (das Walthersche Chorgesangbuch). — 3. Geistliche Lieder auffs new gebessert zu Wittemberg. D. Mar. Luther. 1529. Weitere Ausg. von 1533. 1535. 1543 (das Klugsche G.-B., dessen erste Ausg. von 1529 aber bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden wurde). — 4. Christliche Gesenng Lateinisch vnd Deudsch, zum Begrebnis. D. Martinus Luther. Wittenberg, 1542. — 5. Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede D. Mart. Luth. ꝛc. Leipzig, 1545 (das Babstsche G.-B., das letzte unter Luthers Augen erschienene). — Die beiden liturgischen Schriften Luthers sind: 1. Formula missae et communionis pro Ecclesia Vvittembergensi. Martini Lvther. VVittembergae. MDXXIII. 7 Bl. 4°; dazu die von Paul Speratus gefertigte

[1]) Vgl. die bekannte Erzählung Joh. Walthers bei Mich. Prätorius, Synt. mus. I. S. 449—453; neuerdings öfters wieder abgedruckt, z. B. bei Forkel, Musik. Almanach. 1784. S. 160; v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 150. 151; Meister, a. a. O. I. S. 25. 26; v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868. S. 182. 183 u. a.

[2]) Vgl. Luthers Werke. Erlanger Ausg. Bd. XX. S. 264; Rambach, Luthers Verdienst ꝛc. Hamb. 1813. S. 56, sowie die dort S. 91 angeführte Erzählung des Matthesius.

[3]) Die sämtlichen Vorreden Luthers zu den G.-BB. sind neugedruckt bei v. Winterfeld, Luthers deutsche geistl. Lieder. 1840. S. 7—18, und bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 543. 547. 572. 573 u. 583.

und der Gemeinde der Stadt Iglau in Mähren gewidmete deutsche Übersetzung: Ein weyse Christlich Meß zu halten vnd zum tisch Gottis zu gehen. Martinus Luther. Wyttemberg M.D.XXiiii. 19 Bl. 4°. — 2. Deudsche Messe vnd ordnung Gottisdiensts. Wittemberg. (Am Ende:) Gedruckt zu Wittemberg. M.D.XXVj. 6 Bogen. 4°.

Lützel, Jakob Heinrich, Musikdirektor und Organist zu Zweibrücken, ist am 30. August 1823 zu Iggelheim bei Speier geboren. Nachdem er sich im Seminar zu Zweibrücken zum Lehrer ausgebildet hatte, wurde er 1842 als solcher angestellt und kam 1843 nach Efdigheim bei Mannheim; von hier aus machte er noch zwei Jahre lang gründliche Musikalische Studien: im Orgelspiel bei dem Organisten Vierling zu Frankenthal, und in Harmonielehre und Komposition bei dem Hofmusikdirektor Leppen zu Mannheim. 1845 wurde er Lehrer in Zweibrücken, wendete sich nun aber immer mehr der Musik zu: gründete 1853 den dortigen evangelischen Kirchenchor, den er zu tüchtiger Leistungsfähigkeit heranbildete,[1]) wurde Gesanglehrer am Gymnasium und 1860 Organist an der evangelischen Hauptkirche zu Zweibrücken. In diesen Ämtern wirkte er seitdem mit anerkannter Tüchtigkeit und machte sich daneben durch vielgebrauchte Lieder- und Chorsammlungen für Schule und Kirche, sowie durch sein zum Pfälzischen G.-B. von 1859 bearbeitetes Choralbuch, das jedoch infolge des bekannten Gesangbuchstreites[2]) nicht zur Einführung kam, einen geachteten Namen. Neuerdings hat er in Anerkennung seiner ersprießlichen Thätigkeit den Professorstitel erhalten. — Von seinen Sammlungen sind hier zu nennen:

1. Kirchliche Chorgesänge der vorzüglichsten Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch beim evang. Gottesdienst x. Zweibrücken, 1861. Herbart. 12 Hfte. VIII u. 96 S. 4°. — 2. Trauerklänge. Vierst. Gef. für den Männerchor zum Gebr. bei Trauerfeierlichkeiten. Erfurt, 1855. Körner. Part. 2 Hfte. 56 S. gr. 8°. Stimmen: 4 Hfte. 172 S. 8°. — 3. 30 Choralgesänge der ev. Kirche in ihren ursprüngl. Formen. Nach den Melodien des deutschen ev. Kirchen-G.-B.s dreistimmig für Schulen bearbeitet. Stuttgart, 1855. Metzler. 8°. — 4. Evang. Chorgesänge zu den verschiedenen Festen des Kirchenjahrs für vierst. Männerchor bearbeitet u. zum Gebr. für Seminarien herausgeg. Eisleben, 1853. Kuhnt. — 5. Choralbuch zum Pfälzischen evangelisch-protestantischen Gesangbuch für Kirche und Haus. Speier (Landau, Kaußler) 1859. qu. 4°. 222 Choräle. — 6. Leichte Chorgesänge für Kirchen und Schulen. Leipz. 1863. Merseburger. IV und 52 S. gr. 8°. — 7. Geistliche und weltliche Männerchöre zum Gebr. für Lehrerkonferenzen, Seminare und Gesangvereine. Kaiserslautern, 1861. Tascher. IV und 184 S. 8°. 2. Aufl. 1868. VIII und 292 S. 3. Aufl. 1874. VIII u. 361 S. 4. Aufl. 1878. VIII u. 378 S. 8°. u. s. w. — 8. Geistliche Männerchöre. Das. Part. 8°. — 9. Chorgesangbuch für

[1]) Am 30. Nov. 1879 feierte er mit demselben das 25jährige Jubiläum und erhielt bei dieser Gelegenheit mannigfache Zeichen allgemeiner Anerkennung. Vgl. Euterpe 1880. Nr. 2. S. 28. 29.
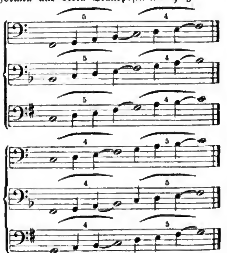
[2]) Vgl. über denselben Koch, Gesch. des Kirchenl. VII. 1872. S. 99—102.

Kirchen- und Schulchöre. Das. 1874. III u. 296 S. 8°. 2. Aufl. 1880. VIII u. 352 S. 8°. — 10. Zwei- und dreistimmige Chorgesänge mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Das. 1878. 64 S. 8°. — 11. Der praktische Organist. Sammlung von Vor- und Nachspielen für die Orgel zum Gebrauch in Kirchen, Präparandenschulen und Seminarien. 2 Tle. Das. 1876—1877. qu. Fol. — Im Pfälzischen G.-B. 1859. Nr. 850. S. 697 steht eine von Lützel 1858 komponierte Choralmelodie zu „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe" (vgl. den Art.).

Lydisch, modus lydius, mit seiner Plagale Hypolydisch, der fünfte und sechste Kirchenton, der Tritus des heil. Ambrosius, dessen von F als Grundton ausgehende Tonreihe in ihren beiden Formen und deren Transpositionen heißt:

a) authentisch: Lydius.
  1. Lydius regularis. Tritos. V. Kirchenton.
  2. Lydius transpositus. Genus ♭ molle.
     Genus ♮ durum.

b) plagal: Hypolydius.
  1. Hypolydius regularis. VI. Kirchenton.
  2. Hypolydius transpositus. Genus ♭ molle.
     
     Genus ♮ durum.



Als Kirchenton ein Durton, galt das Lydische den Alten als der Ton des Jubels und der hellen Freude („quintum da laetis"); im Hypolydischen aber vernahmen sie weihevolle, fromme Würde („sextum pietate probatis"), und es finden sich in beiden Tönen schöne liturgische Gesänge, die sich in der katholischen Kirche teilweise bis zur Gegenwart erhalten haben.[1]) Später, als das Lydische mit den andern Kirchentönen durch die harmonische Behandlung der alten Kontrapunktisten zur Kirchentonart geworden war, verlor es nach und nach seine charakteristische übermäßige Quarte h, die in b verwandelt wurde, damit zugleich aber auch seine Existenzberechtigung, denn es war nun nichts anderes mehr als die nach F transponierte ionische Tonreihe und im Ionischen verschwand es denn auch vom 16. Jahrhundert an gänzlich. Daher finden wir keine einzige evangelische Choralmelodie, die

[1]) Ein Verzeichnis lydischer Gesänge giebt Kienle, Choralschule. 1884. S. 132. Verschiedene alte Melodien rein lydischen Charakters verzeichnet auch Glarean, Dodecach. 1547. S. 128 ff.

dem lydischen Ton angehören würde und nur die älteren Gesangbücher der böhmischen Brüder weisen noch einige solche auf.[1]) Die von alters oft wiederholte Klage über das Verschwinden des lydischen Tones ist bei den strengen Diatonikern in der Kirchenmusik der Gegenwart noch nicht ganz verstummt. „Es giebt kaum" — so meint einer derselben — „einen lauteren Zeugen von der empfindlichen Schädigung, welche die Kirchentöne durch die Chromatik erlitten, denn den lydischen Ton. Der lydische Ton ist ein Durton, aber das h seiner Quarte giebt ihm seinen bestimmten, von unsrem heutigen Dur abweichenden Charakter. Indem nämlich durch dieses h das b, die reine Quart von F-dur, negiert ist, wendet sich das Lydische von der Dursphäre F entschieden ab und erscheint in der Mollsphäre D. Sein Dreiklang ist zwar der F-dur-Dreiklang, aber weil diesem F-dur das charakteristische b fehlt, ein vorübergehendes Moment in der lydischen Harmonie, welche vielmehr aus F-dur nach D-moll drängt, dessen Dreiklang ihr ebenfalls angehört, und in welche sie das h fort und fort überführt. Dieses h ist aber zugleich eine starke Neigung des Lydischen in die Dursphäre von C. Hiernach charakterisiert sich das Lydische so: es steht vermöge seines Grundtons in F-dur. D-moll aber und C-dur sind die beiden Pole, zwischen denen seine Harmonien sich bewegen; oder — um es diatonisch auszudrücken — F-lydisch hat D-dorisch und C-ionisch zu seinen es bewegenden Polen. Es fällt in die Augen, daß darum den lydischen Harmonien eine ganz eigentümliche und einzige Herrlichkeit inne wohnt: das in Dorisch schattierte Lydisch senkt sich in die dunklen Tiefen des dorischen Tones hinab, und hebt sich dann zu den lichten Höhen des ionischen Tones hinauf, um endlich wieder in seinen umschatteten Grundton zurückzusinken."[2]) Ganz anderer Ansicht ist v. Winterfeld. Ihm ist des Lydischen „ganzes Wesen auf einen Mißklang gegründet, seine Besonderheit daher eine herbe und zugleich harmonisch unbedeutende"; darum beklagt er auch sein Verschwinden um so weniger, als „die dieser Tonart eigentümlichen Verhältnisse mächtig und beziehungsreich durch alle übrigen Kirchentonarten fortklingen."[3]) Als Beispiel der harmonischen Behandlung des Lydischen geben wir

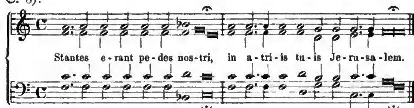
---

[1]) Nach Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. 1862. I. S. 320 schreibt zwar das kath. Rheinfelser G.-B. 1666 unsre Weise „O Lamm Gottes unschuldig" lydisch; allein diese Zeichnung mutet uns so fremdartig an, daß man fast glauben möchte, es sei nur durch einen Druckfehler das b am Schlüssel weggeblieben. — Auch Luk. Lossius, Psalm. sacr. 1553 hat das Lydische selten und nur mit b, also als F-ionisch.

[2]) Vgl. Maydorn, Die Psalmtöne der heiligen Kirche. 1864. S. 39 ff., wo dann noch weiter auseinandergesetzt wird, daß das Lydische deswegen „höchst charakteristisch das Gefühlsleben des menschlichen Herzens in seinen Kämpfen, das Sehnen und Verlangen des Kindes Gottes nach seiner himmlischen Heimat, die Wallfahrt des Christen als des Fremdlings und Pilgrims nach dem himmlischen Kanaan" ausdrücke.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. I. S. 92. Eine Zusammenstellung von Bemerkungen der bedeutendsten neueren Theoretiker über das Lydische vgl. Euterpe 1868. Nr. 3. S. 54—56. — Beethoven hat in seinem Quartett Op. 132 eine „Canzona di

noch folgende Psalmenintonation von Gius. Ant. Bernabei (Proske, Mus. div. III. S. 8):



Lyra, Justus W., ein trefflicher Kenner des altevangelischen liturgischen Gesanges, war am 23. März 1822 als der Sohn eines Kanzleiregistrators zu Osnabrück geboren. Er studierte zu Berlin von 1841 an zunächst Philologie und daneben bei A. B. Marx Kompositionslehre und wendete sich dann in Bonn von 1844 an zur Theologie. Nach Vollendung seiner Studien und nachdem seine Absicht in den Dienst der Leipziger Mission zu treten an der Einsprache seines Arztes gescheitert war, wurde er Hilfsprediger zu Lingen, dann Pastor zu Wittingen, später zu Bevensen bei Lüneburg und endlich 1878 Pastor primarius zu Gehrden bei Hannover. Hier starb er nach schweren Leiden am 30. Dezember 1882. — Lyra hat eindringende Specialstudien auf dem Gebiete des liturgischen Altargesanges gemacht und als wertvolle Frucht dieser Studien zwei kleinere Schriften veröffentlicht. In der ersten dieser Schriften („Die liturgischen Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes") liefert er nach dem Vorgange Nachbars u. a. den Nachweis, daß die liturgischen Gesangstücke des Hauptgottesdienstes sämtlich dem zweiten Kirchenton, dem Hypodorischen, als der „specifisch liturgischen Tonart" zugehören; daß also schon das Kyrie mit seinen wenigen Tönen auf den Höhepunkt des Gottesdienstes, die Abendmahlshandlung, vorbereitet, und eine harmonische Einheit die sämtlichen liturgisch feststehenden Gesänge des Gottesdienstes umfaßt, weil sie alle in der Sphäre der zweiten Kirchentonart gedacht sind. Außerdem stellt er hier die neun Psalmtöne bezüglich ihrer Finalen dadurch klar, daß er nachweist, wie dieselben erst durch ihre zum Anfang und Schluß gesungene Antiphone (und in der Osterzeit durch das Halleluja) ihren eigentlichen Abschluß erhalten. — In der zweiten Schrift (Andreas Ornithoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten") behandelt er etliche Regeln der Accentlehre, „um der Unkenntnis und Willkür vieler Liturgen zu steuern." Sich auf die musikalische Behandlung der deutschen Versikel und des deutschen Psalmengesangs beschränkend, erörtert er den prosodischen Charakter der deutschen Kirchensprache behufs Arrangement der Textsilben in den Schlußfällen und behandelt dann noch im einzelnen den Gebrauch des Accentus acutus, der einsilbigen

ringraziamento in modo lidico offerta alla divinita da un guarito", „deren reine und zarte Harmonien, namentlich in den getragenen Motiven, den lydischen Ton in seiner ganzen Herrlichkeit darstellen."

betonten Schlußwörtern eine Schärfung des Tones giebt, sowie die Vermeidung mehr als zweisilbiger Senkungen: beides mit Anwendung auf die deutsche Psalmodie. — Die Titel dieser Schriften sind:

1. Die liturgischen Altarweisen des lutherischen Hauptgottesdienstes nach ihrer Reinheit und Einheit in musikalischer Beziehung untersucht und festgestellt . . . Nebst Anhängen und einer Notenbeilage: Musikalischer Grundriß der Liturgie für den lutherischen Hauptgottesdienst nach dem System der zweiten Kirchentonart. Göttingen, 1873. Vandenhoeck & Ruprecht. Lex. 8⁰. XVIII u. 80 S. — 2. Andreas Ornithoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten. Nach der Schrift desselben „Musicae activae Micrologus. Lipsiae 1517“ dargestellt und mit Bemerkungen über die Anwendung der Lehre auf den liturgischen Gesang der lutherischen Kirche begleitet. Mit einer lithographischen Beilage. Gütersloh, 1877. C. Bertelsmann. VIII u. 57 S. gr. 8⁰.

M.

Maaß, Nikolaus, einer der ältesten deutschen Orgelbaumeister, deren Namen wir noch kennen. Er erbaute 1543 in Stralsund ein für die damalige Zeit großartiges Orgelwerk mit 43 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal, dessen Disposition uns Prätorius aufbewahrt hat.[1] „Hernach hat er sich bei Kön. Majest. in Dännemarck aufgehalten.“
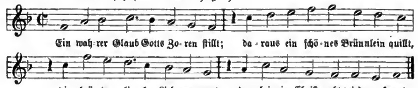
Mache dich, mein Geist, bereit, Choralkantate von Seb. Bach zum 22. Sonntag nach Trinitatis und dem Evangelium vom König, der mit seinen Knechten rechnen wollte, Matth. 18, 21—35. Sie verwendet das Freysteinsche Lied von der geistlichen Wachsamkeit (Matth. 26, 41) als Textgrundlage mit dem Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (vgl. den Art.), der ja fast ganz auf dieses Lied übergegangen ist, und schließt mit der 10. Strophe („Drum so laßt uns immerdar wachen, flehen, beten“). — Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 115.

Machold (Macholdus), Johann, ein Thüringischer Musiker und Zeitgenosse Joachims von Burgk, der wahrscheinlich zu Erfurt oder Mühlhausen lebte. Er schrieb eine Passionsmusik nach Matthäus (Passio D. N. Jesu Christi, von dem bittern Leiden vnd Sterben Jesu Christi, mit fünff Stimmen componiert“), welche 1593 zu Erfurt gedruckt erschien, und eines der frühesten unter den noch bekannten der-

[1] Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 167. 168. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 376. Gerber, Neues Lex. III. S. 281. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 274.

artigen Werken ist, in denen — entgegen der älteren choralischen Passion, die alles, was Einzelpersonen in den Mund gelegt ist, in gregorianischer Choralweise recitieren ließ — der gesamte Text motettenartig mehrstimmig im figuralen Stil behandelt ist. Wie M. in der Vorrede sagt, schrieb er sein Werk nach dem Vorbild einer Passionsmusik von Joachim von Burgk, die „vor etlichen Jahren" erschienen war, in der Hoffnung, man werde neben der Burgkschen auch die seinige zuweilen verwenden und „nicht stets auf einer Saite geigen." „Höheren Kunstwert," sagt Spitta, „kann man dem schlicht und anspruchslos auftretenden Werke nicht beimessen."[1])

Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt, einer der trefflichsten Choräle des evangelischen Kirchengesangs. Das Lied ist von Johann Hermann Schein, und auch die Melodie verdankt ihm ihre jetzige, allgemein kirchlich gewordene Ausgestaltung auf der Grundlage einer Weise zu dem Lied „Ein wahrer Glaub Gottes Zorn stillt,"[2]) die zuerst in Barth. Gesius' „Geistliche Deutsche Lieder, D. Martin Lutheri rc. Mit vier vnd fünff Stimmen schlecht Contrapunktsweise nach bekandten Choral Melodien gesetzt rc. Das Dritte Theil." Frankfurt a. O. 1607. 4°. Bl. 47b sich findet. Sie heißt hier:
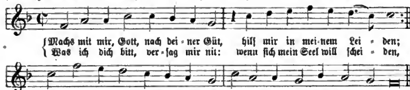


und wird öfters als von Gesius erfunden angenommen.[3]) Die Scheinsche Neubildung derselben ist zugleich mit seinem Liede zwischen dem 12. u. 15. Dezember 1628 entstanden und zuerst in dem folgenden Einzeldruck, der zugleich die Veranlassung, bei der sie „komponiert und musiziert" wurde, angiebt, veröffentlicht worden: „Trostliedlein à 5. Vber den seligen Hintritt Weiland der Erbarn . . . Frawen Margariten, Des Erenvesten . . . Herrn Caspar Werners, Vornehmen des

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 310. 311. Becker, Die Tonwerke des XVI. u. XVII. Jahrh. 1855. S. 36 verzeichnet nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 376 (Gerber, N. Lex. III. S. 283) von Machold noch „V Motetten anf die damahlige Türken-Gefahr gerichtet." Erfurt, 1595. 4°. — Auch ein „Compendium germanico-latinum Musicae practicae". Erfurt, 1595 u. 16.. ist von ihm vorhanden. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 21. 22.

[2]) Von Nik. Hermann. Bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 56 und S. 346 u. 447 auf die vierzeilige Melodie „Freut ench, ihr Christen alle gleich" aus Nik. Hermanns „Sontags-Evangelia" 1560 verwiesen, eine Melodie, die auch schon mehrfache Anklänge an unsre Weise enthält.

[3]) Vgl. Ritter, Euterpe. 1858. S. 97—98. Ders., Brandenb. Ch.-B. 1859. S. 123. Erk, Ch.-B. 1863. S. 255 meint: „vielleicht von Barth. Gese komponiert"; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 44 sagt: „wahrscheinlich von Gesius selbst erfunden", und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 220 läßt die Sache unentschieden.

Raths vnd Bawmeisters, auch der Kirch vnd Schulen zu St. Thomas getrewen Vorstehers ꝛc. allhier zu Leipzig, Hertzgeliebten Ehlichen Haussfrawen, Welche Nach Gottes Willen . . . den 12. Decemb. an. ut infrà in jhrem Erlöser Christo Jesu sanfft vnd seliglich verschieden, vnd den 15. ejusdem . . . zu jhrem Ruhbettlein begleitet, vnd darein niedergelassen worden . . . Componiert vnd Musiciert von Johan-Herman Schein, Grünhain: Directorn der Musik daselbst. Anno Christi M.DC.XXIIX. Leipzig, Gedruckt bey Gregorio Ritzsch. Anno MDCXXIIX." 1 Bogen in Fol.[1]) In der gleichen Form, wie auf diesem Einzeldruck, wurde die Komposition dann in die nach Scheins Tode herausgegebene 2. Auflage seines Kantionals 1645. Bl. 563b. Nr. 303 aufgenommen, und von da kam die Melodie des Satzes in den Kirchengesang und erlangte in demselben — zunächst mit dem Scheinschen Liede, später häufiger in Verbindung mit den beiden bekannten Liedern des Angelus Silesius: „Mir nach, spricht Christus, unser Held" und „Auf, Christenmensch, auf, auf, zum Streit" — so ausschließliche Geltung, daß die wenigen Nebenmelodien, die mit der Zeit hervortraten, nicht gegen sie aufzukommen vermocht haben. Sie heißt in ihrer originalen Form:



Der fünfstimmige Originaltonsatz Joh. Herm. Scheins ist neuerdings mehrfach wieder abgedruckt worden; so z. B. bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 106. S. 83, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 637. S. 985 (zu „Wie soll ich doch die Güte dein") aus dem Goth. Cant. sacr. II. 1655. S. 489.[2]) Seb. Bach hat die Melodie zweimal in seinen Kirchenmusiken verwendet: in der Mitte des 2. Teils der Johannespassion zu dem Text: „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen,"[3]) und als Schlußchoral der Kantate „Wohl dem, der sich auf seinen Gott recht kindlich kann verlassen" (vgl. den Art.) mit der 5. Strophe („Dahero trotz der Höllen Heer") dieses Liedes.[4])
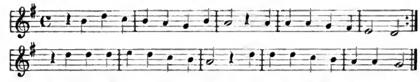
[1]) Vgl. die originalgetreue Wiedergabe des ganzen Tonsatzes bei Erk, Siona. Essen, Bädeker. Heft I. S. 17; danach auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 375. — Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 99.

[2]) Für vier Stimmen reduziert findet er sich nochmals bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 40. S. 96, und bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 183. S. 87.

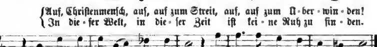
[3]) Erk, Bachs Choralges. II. S. 125 kennt das Lied nicht, dem diese Strophe entnommen ist; auch Spitta, Bach II. S. 362 giebt hierüber keine Auskunft.

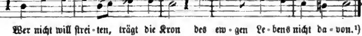
[4]) Vgl. die beiden Bachschen Sätze bei Erk, a. a. O. II. Nr. 261. S. 76, u. I. Nr. 87. S. 58. Ein dritter Satz Bachs steht noch in den „Choralges." 3. Ausg. 1832. Nr. 44. S. 28.

Von Nebenmelodien führen wir an: 1. die Freylinghausensche Weise zu des Angelus Silesius Liede „Mein Geist frohlocket und mein Sinn (vgl. den Art.), die Dretzel und König unter dem Namen unsres Liedes bringen und die Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 254. S. 169 zu „Mir nach, spricht Christus, unser Held" verwendet hat; 2. eine Melodie, die König, Harm. Liederschatz 1738. S. 421 als erste Weise unsres Liedes mitteilt; sie lautet:



3. kann noch eine Weise hierher gerechnet werden, die in den „Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder." Halle, 1767. S. 10 bei dem Liede „Auf, Christenmensch, auf, auf, zum Streit" steht und heißt:
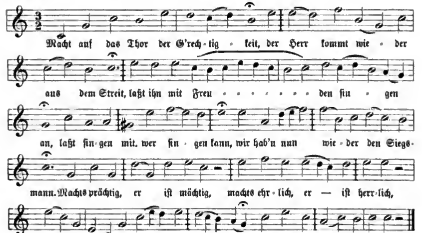




Macht auf das Thor der G'rechtigkeit, Choral. Dies Osterlied des Tobias Kiel erschien zuerst mit einer 5stimmigen Chorkomposition von Michael Altenburg (vgl. den Art.) in dessen „Kirchen- vnd Hauß-Gesängen". Erfurt 1620, die später in das Cant. sacr. Goth. I. 1651. S. 262 Aufnahme fand, wo die

[1] Als Parallelen verzeichnet König, a. a. O. noch: 2 Mel. zu „Dies ist der Tag der Fröhlichkeit" (vgl. den Art.; unter diesem Namen giebt Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1065. S. 460 eine korrumpierende Umbildung der Scheinschen Mel., die er dem Baden-Durl. Ch.-B. von 1787 entnommen hat), eine Mel. zu „Gerechter Gott, ach, strafe nicht", eine Mel. zu „Hier liegt, den meine Seele liebt", 2 Mel. zu „Wie soll ich doch die Güte dein" (vgl. den Art.; Witt, Psalm. sacr. 1715. Nr. 323. S. 197 hat die Scheinsche Mel. auf dieses Lied, die Wernigeroder Melodien 1767. S. 216 dagegen eine Mel. dieses Liedes auf „Mir nach, spricht Christus, unser Held" übertragen) und 2 Mel. zu „Wohl dem, der sich auf seinen Gott" (vgl. den Art.). Dazu kommen noch als neuere: eine Mel. „Du grüner Zweig, du edles Reis" im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 90b. S. 67 (1820. S. 94), die jedoch auch als bloße Umbildung der Kirchenmelodie betrachtet werden kann; eine Weise „Geweihter Ort, wo Saat von Gott", von Joh. Georg Bernh. Beutler komponiert und bei Demme, Neue christliche Lieder. 1799. Nr. 51. S. 74 zuerst veröffentlicht (vgl. auch Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 161. S. 82, Schicht, Ch.-B. II. Nr. 711. S. 320 u. a.), und eine solche zu „Wohl dem, der bessre Schätze liebt" (vgl. den Art.) von Joh Gottfr. Schicht, Ch.-B. I. Nr. 333. S. 148.

Überschrift lautet: à 5. Mel. Mich. Altenb. Text. Tob. Kilius."[1]) Eine Melodie für den Gemeindegesang erhielt das Lied erst bei Freylinghausen, G.-B. I. 4. Ausg. 1708. Nr. 649. S. 1013. 1014 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 268. S. 166); sie heißt dort:
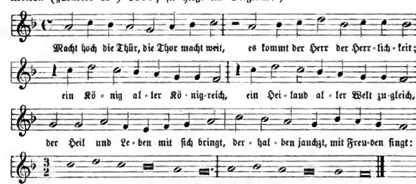


Etwas vereinfacht und den Anforderungen des Gemeindegesanges mehr entsprechend bringt diese Weise schon Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 147. S. 80—81, und auf ihre einfachste Gestalt reduziert König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 85. Doch hat sie auch so nicht weitern Eingang gefunden. Später ist sie von Bernh. Klein als „Alte Weise von 1710" neu bearbeitet und vierstimmig gesetzt worden, und in diesem Kleinschen Satz findet man sie jetzt nicht selten in Sammlungen für kirchlichen Chorgesang.[2])

Macht hoch die Thür, die Thor' macht weit, Choral. Das festlich-prächtige Adventslied Georg Weißels erschien zuerst in der von Johann Stobäus (vgl. den Art.) besorgten 2. Ausgabe von Johann Eccards „Preussischen Festliedern". Elbing, 1642 (Neue Ausg. von Teschner, 1858) I. Nr. 2. S. 4 mit einer fünfstimmigen Chorkomposition von Stobäus. Die Melodie dieses Tonsatzes erscheint als die erste und älteste eigene Weise des Liedes mehrfach in den Gesang-

[1]) Diese Komposition ist neu gedruckt z. B. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz. II. S. 509. Nr. 236, und bei Teschner, Geistl. Musik aus dem 16. und 17. Jahrh. 2. Lief. 1870. Magdeb., Heinrichshofen.
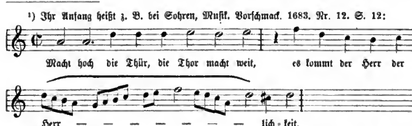
[2]) Vgl. z. B. Weeber, Kirchl. Chorgesänge. I. Nr. 25. S. 15; Heim, Sammlung von Volksges. für gem. Chor. Nr. 35. S. 68—70; Schletterer, Musica sacra. I. Nr. 68. S. 102—103, Lützel, Chorgesangbuch. 2. Aufl. 1880. Nr. 64. S. 196—198 u. a. — Lützel schreibt irrtümlich diese zweite Melodie Mich. Altenburg als Erfinder zu.

büchern des 17. Jahrhunderts,[1]) konnte aber ihrer künstlichen Form wegen nicht zum Gemeindegesang werden.[2]) — Eine zweite Melodie erhielt unser Lied sodann in der letzten von Johann Crüger selbst besorgten Ausgabe der Praxis pietatis melica („Editio X") 1661; sie heißt im Original:[3])



und wird, da sie durchaus das Crügersche Gepräge trägt, als von Crüger erfunden angesehen, obwohl sie in den Quellen überall anonym steht, ihr also jegliche äußere Beglaubigung mangelt.[4]) Sie fand, durch die Prax. piet. mel. verbreitet und fortgepflanzt, mehr Eingang als ihre ältere Schwester und hat sich teilweise bis zur Gegenwart erhalten,[5]) aber die eigentliche Kirchenmelodie des Liedes ist auch sie nicht

[1]) Ihr Anfang heißt z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 12. S. 12:
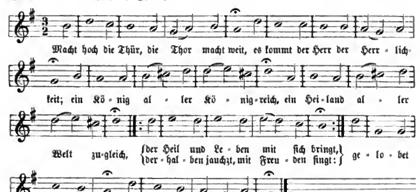


[2]) Wenn Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 44 meint: „Die Unbekanntschaft der Melodie hat der Verbreitung des trefflichen Liedes Eintrag gethan," so ist dies nur in Bezug auf diese Mel. zutreffend, nicht aber in Bezug auf die Freylinghausensche, die Fischer allein zu kennen scheint.

[3]) Vgl. z. B. Frankf. Praxis 1680. Nr. 127. S. 154; Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 13. S. 11; Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 137. S. 112 u. s. w.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 168. 169 und S. 171. Bode, „Die Kirchenmelodien Johann Crügers," in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 80.

[5]) Sie steht z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 7 an erster Stelle; bei Layriz, Kern II. Nr. 252. S. 66 ist sie anders rhythmisiert und im „Quellennachweis" S. VI irrtümlich „Johann Stobäus 1634" zugeschrieben. In originaler Form bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 25. S. 33; geändert im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 12. S. 14.

geworden. — Dies wurde erst die folgende **dritte** Melodie aus Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 5. S. 7:



Sie wird zwar gewöhnlich als Original angesehen, von manchen Hymnologen aber auch als bloße Umarbeitung der Crügerschen Melodie in „die Weise Freylinghausens" betrachtet.[1]) In den Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuchs von 1727 an erscheint sie in geraden Takt umgesetzt,[2]) und in dieser Form steht sie in den Choralbüchern der 2. Hälfte des 18. und der ersten unsres Jahrhunderts allgemein;[3]) erst in neuster Zeit hat man ihr vielfach ihre ursprüngliche rhythmische Gestalt wieder zurückgegeben.[4]) — Einen einfachen Tonsatz zu der Crügerschen Weise giebt Friedrich **Riegel** bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O., einen Chorsatz zur Freylinghausenschen Melodie (in vierteiligem Takt) Julius **Schäffer** in seinem Ch.-B. 1880. Nr. 96. S. 111. 112. Auch einen freien Tonsatz über unser Lied von Moriz **Hauptmann** führen wir noch an,[5]) und daß es über den Prosatext („Machet die Thore

[1]) So z. B. von Zahn, Bayr. Ch.-B. 1852. S. VIII (doch kommt er in „Psalter und Harfe" 1886. Nr. 15. S. 10 nicht mehr auf diese Meinung zurück), A. G. Ritter u. a.

[2]) Vgl. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 12. S. 8, während z. B. das Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 6. S. 5. 6 die ältere Rhythmisierung festgehalten hat.

[3]) So z. B. bei König a. a. O., S. 7, zweite Weise; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 368; Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 127. S. 141; auch noch bei Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 172. S. 142, im Schles. Ch.-MB. 1880. Nr. 111. S. 30, im G.-B. für Ost- u. Westpreußen. 1887. Nr. 10. S. 9 u. s. w.

[4]) Vgl. z. B. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 145; v. Tucher, Faißt und Zahn, Die Mel. des deutschen ev. Kirchen-G.-B.s 1854. Nr. 55; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 77. S. 57; Ch.-MB. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 108. S. 60. 61; Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 111. S. 66; Bad. Ch.-B. (Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 59. S. 74), u. a. — v. Tucher, Schatz II. S. 374 hat unser Lied auf die Mel. des 127. Psalms im reform. Liedpsalter übertragen.

[5]) Er steht in dessen Op. 42. Nr. 2 (Leipzig, Siegel) und ist auch bei Schletterer, Musica sacra. 1887. I. Nr. 12. S. 17—19 abgedruckt.

weit ꝛc." Ps. 24, 7—10) viele Motetten und andere kirchliche Chorgesänge giebt, ist bekannt.

Madrigal (ital. Madrigale, Madriale, Mandriale),[1] der Name einer alten Dichtungsform der provençalischen und italienischen Kunstpoesie, der in der Folge auch auf die eigene Musikgattung übertragen worden ist, welche dieser Dichtungsform ihre Entstehung verdankt und welche in der Blütezeit des polyphonen Musikstils eine hohe künstlerische Ausbildung erlangte. An dieser Stelle haben wir das Madrigal zu besprechen, weil es in zwiefacher Weise auch für die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik von Bedeutung geworden ist: als Musikform für den älteren Choraltonsatz der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und als Dichtungsart für die deutsche evangelische Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts. — Das Madrigal als musikalische Kunstform war schon von den Meistern des 15. Jahrhunderts, namentlich von den älteren Niederländern gepflegt worden. Aber sie hatten es noch mehr im strengen kontrapunktischen Stil der Motette behandelt und waren damit weder seinem weltlichen Inhalt, noch seiner vom Zwange eines Cantus firmus freien Form, noch auch seinem Zwecke, die Gesellschaftsmusik der gebildeten Welt damaliger Zeit zu sein, vollständig gerecht geworden.[2]) Erst die Tonsetzer des 16. Jahrhunderts gelangten zu einem eigen-
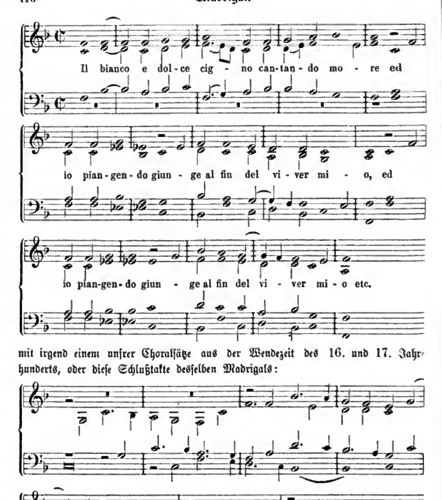
[1]) Der Name hat den Erklärern von jeher viel Kopfzerbrechens gemacht. Er wird abgeleitet: a) vom Griech., Latein. und Ital. mandra, Schafherde, mandran, Schäfer; also Schäfergedicht, Hirtenlied, „Mandrigale, carmen pastorale, dictum à Mandra, videlicet à gregibus ovium, quod ejusmodi rustica carmina inter pascendum canerent . . . Mandriale enim et Mandrian vocatur Pastor seu custos ovinm", Prätorius, Synt. mus. III. S. 11. 12. „Fu cantato nn mandriale a sei voci" schreibt Pietro Aron 1536 an einen Freund; b) vom Ital. madre, Mutter, als ein Gedicht an die Gottesmutter gerichtet, aber auch von Madre della gala, Madre galante, Madre gaia (mater laetitiae), als „ein zierliches, munter und fröhliches Liedchen", Walther, Musik. Lex. 1732. S. 376; c) vom Spanischen madrugada, die Morgendämmerung, das Tagen, madrugar (diliculo surgere), früh aufstehen, „inde Madrigali, carmina, quae ab amatoribus dilicnlo amicarum ostium occentantibus canebantur," Walther, a. a. O., Lieder „zu Morgenmnsiken (Mattinata) und Anbaden der Galans," Mattheson, Beschütztes Orch. 1717. S. 122; d) nach Doni von Materia, da das Madrigal „zu material-Sachen, d. i. zu täglichen und allgemeinen Vorfällen, zu geringen, groben Materien fast immer gebraucht" worden sei, Mattheson, Vollk. Kapellm. 1739. S. 79; diese an den Haaren herbeigezogene Ableitnng hat noch v. Winterfeld, Joh. Gabrieli. 1834. I. S. 145 acceptiert; e) vom Namen einer Stadt in Altkastilien, oder gar von einem Musiker Madrigallus, den der Pater Kircher, Musurg. univ. 1650. S. 586 zum „inventor" des Madrigals macht, den er aber wahrscheinlich selbst erfunden hat; Printz, Histor. Beschr. 1690. S. 131 hat diesen „excellenten Musikus" getreulich verewigt. Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 521. 522 und Grove, Diction. of Music. II. S. 187.

[2]) Es wäre also nur mit Bezug auf diese ältere Form richtig, wenn öfters erklärt wird, das Madrigal komme als Kunstform mit der Motette überein und unterscheide sich von ihr nur durch seinen weltlichen Text und Charakter; auch v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. II. S. 67 faßt das Verhältnis von Motette und Madrigal wohl etwas zu summarisch

tümlichen Madrigalstil, und besonders der in Venedig lebende Niederländer Adrian Willaert war es, der diesen Stil endgiltig feststellte und darum wohl der eigentliche Schöpfer desselben genannt werden kann. In der Zeit von c. 1530—1650 wurde das Madrigal in fast unübersehbarer Masse produziert und nahm während dieser seiner Blütezeit eine Stellung ein, die derjenigen des Chorliedes in der Gegenwart vergleichbar ist, obwohl dieses an die kunsthistorische Bedeutung des Madrigals bei weitem nicht hinanreicht. Es war das Madrigal eine kunstmäßige Vokalmusik für 3—6-, am meisten doch 5stimmigen Chor ohne Begleitung. Dasselbe verwendete zwar die lebensvoll bewegten Formen des polyphonen Stiles seiner Zeit, aber nur noch in soweit, als die immer mehr hervortretende Bedeutung der dem Ausdrucke subjektiven Empfindens in geistreich feiner Ausmalung des ihm unterliegenden weltlichen Dichterwortes dienenden, frei erfundenen melodischen Motive und ihre dem leichteren weltlichen Zwecke entsprechende kontrapunktische Ausgestaltung dies gestatten wollte. Die Kunst der dem Motettenstile eigenen polyphonen Stimmenführung trat im Madrigal mehr und mehr zurück, und dagegen der harmonische Klangreiz eines sich bildenden liedmäßigen Stiles in den Vordergrund. Die Verse des Textes, dessen Inhalt bis in seine einzelnen Wendungen nachgegangen werden sollte, mit ihren Rhythmen und Einschnitten, bedingten für die melodischen Motive eine Gestaltung, die zur abgerundeten Liedmelodie führte, und diese, um ihrer Bedeutung entsprechend wirken zu können, wurde nun vom Tenor in die Oberstimme verlegt. Auch die im Madrigal schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich geltend machende Neigung, die strenge Diatonik der Kirchentonarten zu durchbrechen und die mannigfaltigere und lebhaftere Tonfarben gebende Chromatik einzuführen, hatte ihren Grund in dem Streben nach sinngemäßem Ausdrucke des textlichen Inhalts. Und schließlich wurde das Madrigal mittelbar auch noch der Ausgangspunkt des monodischen Gesanges und der selbständigen Instrumentalmusik, indem man bald anfing, die melodieführende Stimme desselben aus dem kontrapunktischen Gefüge zu lösen, um sie von einem Solisten ausführen, die andern Stimmen aber von geeigneten Instrumenten, wie Lauten und Violen, als Begleitung mitspielen zu lassen. So stellt sich uns das Madrigal als die hauptsächlichste Übergangsbildung vom alten polyphonen Vokalstil zum neuen harmonischen Musikstil und seinen wichtigsten Formen dar, und all der Gewinn an freierer Beweglichkeit der Harmonie, Feinheit der rhythmischen Anordnung und Gliederung und Geschmeidigkeit und Elasticität der Stimmführung, den die Tonsetzer aus der eifrigen Pflege dieser Kunstform zogen, kam ohne weiteres auch der kunstmäßigen Behandlung des evangelischen Chorals zu gut. Es leuchtet dies sofort ein, wenn man die folgenden wenigen Takte eines Madrigals:[1])

so: die Motette sei die strengere kontrapunktische Behandlung eines Spruches, das Madrigal die freiere eines ganzen Liedes.
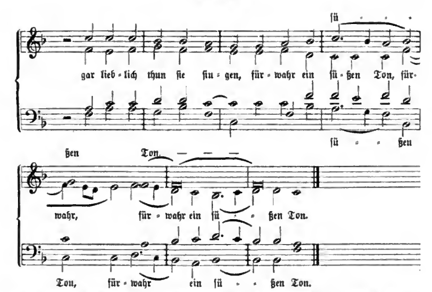
[1]) Es ist das berühmte Madrigal „Il bianco e dolce cigno" von Arkadelt, aus dem



mit irgend einem unsrer Choralsätze aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts, oder diese Schlußtakte desselben Madrigals:

etwa mit dem Schlusse des bekannten Weihnachtsliedes „Freut euch ihr lieben Christen":

ersten Buch seiner Madrigale von 1538, von dem wir den Anfang und einen Teil des Schlusses nach Grove, Diction. II. S. 188. 189 als Beispiel hieherſetzen.



von Leonhard Schröter (1587) vergleicht, oder aber an die Ablösung des Gemeindegesanges vom kontrapunktischen Choralsatze und den Übergang der begleitenden Stimmen auf die Orgel denkt.[1]) — Als Dichtungsform war das Madrigal der Italiener von durchaus zwanglosem Versbau, mehr poetische Prosa, als eigentliches Gedicht; es konnte sich innert der Grenzen von 5—16 Zeilen bewegen, bestand aber gewöhnlich aus 8—12 reimlosen Zeilen von beliebiger Länge (meist 7- und 11silbig) und hatte erotischen oder pastoralen Inhalt, dessen Pointe in den letzten Zeilen hervortreten sollte. Eine solche freie Dichtungsform mußte für die ebenso freie Sologesangsform des Recitativs in der italienischen Oper von Anfang an so ganz geeignet erscheinen, daß ein älterer deutscher Schriftsteller mit Recht sagen konnte, dieselbe scheine geradezu für die Musik erfunden zu sein, daher die „Singspiele fast durchgehends Madrigale seien und von den Musicis mit dem Stylo recitativo exprimiret" würden.[2]) In die deutsche Litteratur wurde das Madrigal

[1]) Proben und Verzeichnisse von Madrigalen findet man bei Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs. 1841. S. 19 ff. (1540—1640); Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 1855. S. 191—216; eine englische „Bibliotheca madrigaliana", von 1571—1638 gedruckt, verzeichnet Becker, a. a. O. im Anh. S. 347—358; Proben englischer Madrigale geben auch Hawkins, Hist. of Music III. S. 388 ff. u. Burney, Hist. of Music III. S. 103 ff., und J. J. Maier in München hat eine wertvolle Sammlung solcher (3 Hfte. Bresl. 1863. Leuckart) ediert. Vgl. auch v. Winterfeld, Johannes Gabrieli I. S. 145 ff.

[2]) Vgl. Morhof, Von der deutschen Sprache und Poesie. 1700. S. 582 ff. S. 586; Mattheson, Volk. Kapellmeister. 1739. S. 18. 19 und Beschütztes Orchester. 1717. S. 117; Walther, Musik. Lexikon. 1732. S. 376.

zuerst von dem Juristen und Dichter Dr. Kaspar Ziegler 1653 eingeführt,[1]) und zwar auf Anregung des Tonmeisters Heinrich Schütz, der Zieglers Schwager war, und mit dem besondern Absehen darauf, für die neue Musikform des Recitativs eine geeignete Textunterlage zu gewinnen. Und als man dann mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das Recitativ auch in die deutsche evangelische Kirchenmusik herübernehmen wollte, dabei aber richtig erkannte, daß als geistlicher Text für diese freieste Musikform weder das deutsche Bibelwort in seiner gewichtigen Form und mit seinem heiligen Inhalt, noch auch das deutsche Kirchenlied mit seinem geschlossenen Reimgefüge dienen könne, war nichts natürlicher, als daß man auch die madrigalische Form des Recitativtextes mit herübernahm. „Der Mann, welcher durch energische That die vielfach entgegenstehenden Bedenken überwand," war Erdmann Neumeister (vgl. den Art.), obwohl er sich selbst sagen mußte, daß nun eine Kirchen-„Cantata" nicht anders aussehe „als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt." Neumeisters Vorgange folgten von 1700 an die zahlreichen andern Verfasser deutscher Kantatentexte, wie dies aus dem Artikel „Kirchenkantate" des näheren zu ersehen ist. Hier mag als Beispiel eines madrigalischen Recitativtextes nur der folgende aus Seb. Bachs Choralkantate „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" zugleich mit seiner Grundlage, der vierten Strophe des Liedes, noch angeführt sein:

Darum spricht Gott: Ich muß auf sein,
Die Armen sind zerstöret,
Ihr Seufzen dringt zu mir herein,
Ich hab ihr Klag erhöret.
Mein heilsam Wort soll auf dem Plan
Getrost und frisch sie greifen an
Und sein die Kraft der Armen.

Die Armen sind verstört,
Ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen,
Bei soviel Kreuz und Not,
Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
Darum spricht Gott: ich muß ihr Helfer sein,
Ich hab ihr Flehn erhört;
Der Hülfe Morgenrot,
Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
Soll sie mit neuer Kraft,
Die Trost und Leben schafft,
Erquicken und erfreun.
Ich will mich ihrer Not erbarmen,
Mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.[2])
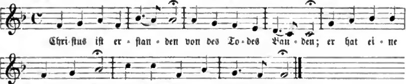
März, Konrad, ein namhafter bayrischer Orgelbauer, der am 20. Februar 1765 zu Haimburg bei Pfaffenhofen in der Oberpfalz geboren war und daselbst das Tischlerhandwerk erlernt hatte. Als er 1787—1790 zu Ingolstadt als Soldat in Garnison lag, lernte er in der Werkstätte des dortigen Orgelbauers Kaspar König auch den Orgelbau kennen und wendete sich demselben mit großem Erfolge zu. Er

[1]) Näheres über Ziegler bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 104—108. Seine Schrift über das Madrigal ist: „Caspar Ziegler, Von den Madrigalen Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse ɾc." Leipz. 1653; vgl. Spitta, Bach I. S. 464.
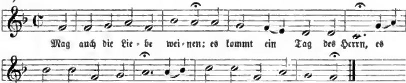
[2]) Vgl. Ausg. der Bach-Gesellsch. I. Nr. 2. Spitta, Bach II. S. 575.

gründete in München ein eigenes Geschäft, aus dem in der Folge zahlreiche tüchtige Orgelwerke für die Kirchen Bayerns hervorgingen. Er starb als königl. bayrischer Hoforgelbauer um 1830 und sein Sohn Max März setzte das Geschäft mit Geschick fort. Dasselbe besteht noch gegenwärtig.

Mag auch die Liebe weinen, Choral. Das kleine Lied Friedr. Adolf Krummachers (1805) hat als Begräbnislied in einige neuere Gesangbücher Aufnahme gefunden, so z. B. in das Württemb. G.-B. von 1842. Nr. 628 und in das schweiz. Drei Kantone G.-B. Nr. 341. Seines Metrums wegen bedurfte es einer eigenen Melodie und hat deren mehrere erhalten.[1]) Wir führen die beiden folgenden, die kirchliche Geltung haben, an: eine erste eigene Weise, die im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 6 (Ausg. 1876. S. 8 u. 9) steht, wurde von dem bekannten Pfarrer Blumhardt (vgl. den Art.) aus einer Melodie Nikolaus Hasses gebildet, welche dieser für Dr. Heinr. Müllers „Geistliche Seelen-Musik." 1659. S. 410 zu des Angelus Silesius Lied „Jesu, meine Sonne" (urspr. „Jesu, ewge Sonne"; vgl. den Art.) erfunden hatte. Diese Melodie kam, auf das Lied „Christus ist erstanden" (von Johann Stoll; Dresdn. G.-B. II. 1632. Bl. 19b) übertragen, in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 99. S. 128; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 246. S. 153;[2]) sie heißt in dieser Form:



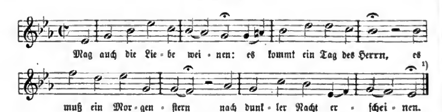
in der für unser Lied bestimmten Erweiterung Blumhardts aber lautet sie im Württ. Ch.-B. a. a. O.:



Die zweite Melodie hat der Pfarrer Otto Müller (vgl. den Art.) zu Neukirch im Kanton Thurgau für unser Lied gesungen; sie heißt im Drei Kantone G.-B. Nr. 341. S. 465 und bei Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 138:

[1]) Bei Zahn, Die Melodien der Kirchenlieder I. S. 34. 35 sind im ganzen 7 Melodien für unser Lied verzeichnet, nämlich außer den beiden obenstehenden noch solche von Friedrich Schneider, A. G. Ritter, L. E. Gebhardi, Konr. Kocher und J. Seitz.

[2]) Ebenso findet sie sich bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 77, und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 556. S. 501.



Magazinbalg. Von dem größten Meister der Orgel, Sebastian Bach, wird bezeugt, daß er bei den zahlreichen Orgelrevisionen, die er vorzunehmen hatte, immer zuerst untersuchte, ob ein Werk auch „gute Lungen" habe. Und in der That ist ja auch das Gebläse einer Orgel der wichtigste Teil ihres Mechanismus, und es muß als eine der wertvollsten Errungenschaften der neueren Orgelbaukunst anerkannt werden, daß sie gelernt hat, den aus älterer Zeit überkommenen Mängeln des Gebläses in erfolgreichster Weise abzuhelfen: hauptsächlich durch die Anwendung des Magazinbalgs. Als solcher kann jeder Balg der Orgel betrachtet werden, der nicht unmittelbar vom Kalkanten aufgezogen wird, sondern den Wind aus Schöpfern oder Arbeitsbälgen erhält, und die Aufgabe hat, diesen Wind aufzuspeichern, zu egalisieren und in entsprechender Dichtigkeit an die Windladen abzugeben. Der Magazinbalg ist ein Spanbalg, gewöhnlich mit zwei Falten, von denen beim Zusammensinken die untere sich nach innen, die obere nach außen legt, und die durch eine Scheren- oder Hebelkonstruktion so miteinander verbunden sind, daß sie ihre Bewegungen genau miteinander ausführen müssen. Von der Form, die dieser Balg im gefüllten Zustande zeigt, hat er den Namen Laternenbalg erhalten; ferner heißt er, weil seine bewegliche Oberplatte sich horizontal und parallel mit der festliegenden Unterplatte hebt und senkt, also von der Seite gesehen immer eine horizontal verlaufende Linie (oder vielmehr schmale Stirnfläche) darstellt, auch Horizontal- oder Parallelbalg, im Gegensatz zum älteren Keil- oder Diagonalbalg, bei dem die aufgezogene Oberplatte die diagonale Durchschnittsfläche einer vierseitigen Säule bildet, deren Grundfläche die Unterplatte und deren räumliche Hälfte der Balg ist. Verwendung findet der Magazinbalg in der modernen Orgel: a) als Hauptbalg, Reservoir, Windmagazin in Werken jeder Größe, und bietet in dieser Hinsicht gegenüber dem Keilbalg wesentliche Vorteile: er faßt bei gleicher Grundfläche doppelt soviel Wind als jener und beansprucht gleichwohl nur einen kleineren Platz; ferner liefert er Wind von gleichmäßigerer Dichtigkeit und nützt sich überdies weniger ab, weil er nicht direkt vom Kalkanten aufgezogen wird. b) als Moderator in solchen größeren Werken, deren einzelne Abteilungen (mehrere Manuale und Pedal) bei nur einem Gebläse auf verschiedene Grade der Windstärke

[1] Eine tief empfundene, musikalisch wertvolle Komposition unsres Liedes von Dr. Im. Faißt findet sich in manchen neueren Sammlungen, so z. B. in der bekannten und weitverbreiteten Heimschen Nr. 84. S. 158. 159.

intoniert sind. Es werden in diesem Falle mehrere durch elastische Kanäle und entsprechende Ventile miteinander verbundene Magazine übereinander gelegt[1]) und die Winddichte jedes einzelnen so abgewogen, wie die Orgelabteilung, der jedes zu dienen bestimmt ist, es verlangt, so daß z. B. das unterste Magazin 34° für das Pedal, das zweite 32° für das erste, das dritte 30° für das zweite, und das vierte 28° Wind für das dritte Manual liefert.[2]) c) als Hülfsbalg, Ausgleichungsbalg, Regulator, da, wo das Gebläse eines Werks weit von den Windladen entfernt liegt. Der Wind hat dann einen so weiten Weg zu machen, daß die beim Spielen durch das plötzliche und fortgehende Wechseln des Windverbrauchs entstehenden Verdichtungen und Verdünnungen des Windstromes durch die Oberplatte des Hauptbalges und ihr Gewicht nicht in gewünschter Schnelligkeit ausgeglichen werden können: daher bringt man in möglichster Nähe der Windlade kleinere Magazinbälge als Ausgleichungsbälge auf den Kanälen an, um durch sie diese Unzukömmlichkeit zu beseitigen und die Ansprache des Werkes zu präcisieren.[3]) — Von weiteren Veranlassungen, bei welchen die Anwendung von Magazinbälgen notwendig werden und von größtem Werte sein kann, mag nur noch eine, auf welche Fr. Ladegast aufmerksam gemacht hat, angeführt sein: „in einer sonst guten Orgel wären etwa die Kröpfe und die mehr oder weniger weit geführten Kanäle zu eng, so würde statt einer kostspieligen Erneuerung oder Erweiterung derselben ein entsprechender Magazinbalg in der Nähe der Windladen dem Übel sofort abhelfen."

Magdeburg, Joachim, ein Streittheologe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der 1525 zu Gardelegen in der Altmark geboren war. Als Anhänger des Flacius fortwährend verfolgt und unstet umhergetrieben, wirkte er an den verschiedensten Orten in Deutschland und Östreich als Prediger und starb, ziemlich verschollen, nach 1583. Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. I. S. 446—449. Er ist hier anzuführen, weil in dem von ihm herausgegebenen Werke:

(20) „Christliche vnd Tröstliche Tischgesenge, mit Vier Stimmen ꝛc. Durch Joachim Magdeburgium, Gardelegensem." Erfurt, 1572. qu. 8°. (Vorrede „Datum Erffurdt in meiner Herberg zur güldenen Destel, Anno 1571 den 21 Maij")

[1]) Des erfinderischen C. S. Barker Versuch, zwei Magazinbälge von verschiedenem Druck ineinander zu stecken, statt übereinander zu legen, hat wie es scheint, keine Nachahmung gefunden. Barker hatte solche Bälge 1854 für die ältere Orgel der Kirche zu St. Eustache in Paris gebaut; vgl. über dieselben den „Rapport des experts" über diese Orgel bei Ply, La Facture moderne. 1880. S. 169—171, und in der „Notice descriptive et historique sur l'église de Saint-Eustache. I.re partie. S. 120.

[2]) Abbildungen solcher Gebläse findet man bei Töpfer, Atlas zur „Orgelbaukunst". Tafel LIX. Fig. 507; Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. Tafel I. Fig. 5b (Gebläs-Maschine konstruiert von August Peternell in Seligenthal); Mendel, Musik. Lexikon. VII. S. 14, und anderwärts.

[3]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. II. 1. S. 388—390, und Atlas dazu Tafel CX. Fig. 970; Fr. Ladegast in der Euterpe 1867. S. 64.

die weltliche Volksweise „Ich ging einmal spazieren" zuerst auf „Van Gatt will ich nicht lassen" übertragen, und außerdem auch die Melodie „Wer Gatt vertraut, hat wohlgebaut" erstmals gedruckt erscheint. Vgl. Näheres in den Art. „Van Gatt will ich nicht lassen", und „Wer Gatt vertraut, hat wahlgebaut." — Der Bruder Joachims, Johann Magdeburg, gestorben 6. September 1565 als Diakonus an St. Katharinen zu Hamburg, gab heraus:

„Der Psalter Davids gesangsweiß in teutsche Reime verfaßt." Frankfurt a. M. 1565, aus welchem Werke 88 Psalmlieder in das G.-B. van Jah. Wolff. Frankf. 1569 (vgl. v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. S. 322 ff. und 20 in das „Psalmen vnd Gesangbuch" van Joh. Gearg Schatt. Frankfurt a. M. 1603 (vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 326. 327) übergingen.

Mag ich Unglück nicht widerstahn, Charal. Die älteste Quelle, die für diese Melodie bis jetzt aufgefunden wurde, ist „Ein New geordnet Künstlich Lautenbuch . . durch Hansen Newsidler. Nürnb. 1536 (1535); dann erscheint sie mit einem alten Liede „van mehr weltlichem Ansehen", einem „Meistersingerliede aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts"[1]) in einem Tonsatz van Ludwig Senfl bei Farster, „Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein." I. Teil. Nürnb. 1539. Nr. 102, und es ist hier ausdrücklich bei ihr bemerkt: „welchen ton etwan Ludewig Senfl vor jaren gemacht." Auf dies Zeugnis gestützt, meint daher Dr. Otto Kade: „wir wissen mit Bestimmtheit, daß Isaaks Schüler, der fruchtbare Liederkomponist Ludwig Senfl die Tonweise erfunden hat."[2]) Sanst galt sie, namentlich in den Choralbüchern, allgemein als Volksweise. Sie heißt bei Forster:
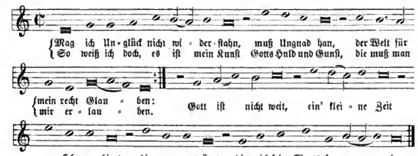
Mag ich un-glück nit wi-der-stan, doch hoff-nung han, es sol nit
Man-cher treibt jetz-und gro-ßen pracht, wirt hoch-ge-acht, gschicht alß mit
al-zeit we-ren; wenn er die gnad von got nit hat,
klei-nen e-ren,
das er ge-decht, wy jm ent-sprecht, all ding thun sie ver-ke-ren.

Zu vallen Ehren aber gelangte unsre Weise erst, als sie mit ihrem geistlich umgedichteten Liede Aufnahme in den evangelischen Kirchengesang fand. Das geistliche Lied ist

[1]) Vgl. dieses aus einem Nürnb. Einzeldruck des Georg Wachter bei Wackernagel, K.-L. III. Nr. 189; den Druck bei Wackernagel, Deutsches K.-L. 1841. S. 872. Böhme, Altdeutsches Liederb. 1877. S. 747.

[2]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 91. Der Wachtersche Einzeldruck bezeichnet unsern „Ton" auch „Vngnad beger ich nit von jr", und Böhme, a. a. O. bemerkt: „die Melodie ist im 16. Jahrhundert viel zu geistlichen und historischen Liedern gebraucht worden." v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 55. 56.

zwischen 1526—1529 entstanden, und war schon auf fliegenden Blättern gedruckt gewesen, ehe es in das Klugsche G.-B. von 1529 und aus diesem in das Erfurter G.-B. (Rauscher) von 1531 kam.[1]) Lied und Melodie vereinigt erscheinen im Kirchengesang erstmals im Klugschen G.-B. von 1535, dann bei Val. Babst, G.-B. 1545. Nr. XVII. Bogen D. S. 15. 16; hier heißt die Melodie:



Mit einigen Abänderungen bringt sie Babst nochmals zu einem andern Lied: „O Gott verleih uns dein Genad" („Ein Geistlich Lied, wider die drey Ertzfeind der seelen"), und Valentin Triller, Ein Schlesisch Singbüchlein 1555 und 1559. Bogen E. Blatt 1 unterlegt ihr den Text: „Unglück mit seinem breiten Heer" („Ein tröstlich gesang, auff die noten, Mag ich vnglück nicht widerstan"), den Leisentritt, Geistl. Lieder vnd Psalmen, 1567 aufnahm, und mit dem unsre Melodie in der Folge auch in die katholischen Gesangbücher kam.[2]) — Von Tonsätzen über unsre Melodie führen wir an: zunächst Senfls Originalsatz, abgedruckt bei Becker, Hausmusik 1845. S. 75. 76; dann als weitere kunstmäßige Sätze den von Joh. Eccard bei v. Winterfeld, Ev. K.-G. I. Beisp. Nr. 116. S. 111 bis 113, und den von Hans Leo Haßler in den „Psalmen und Christlichen Gesängen

[1]) Schon das weltliche Lied hatte in seinen Strophenanfängen den Namen „MA-RJ-A", und auch das geistliche behielt dies bei, was wohl die erste Veranlassung wurde, daß man die geistliche Umdichtung der Königin Maria v. Ungarn (Schwester Karls V. und Gemahlin des ungarischen Königs Ludwig; Statthalterin der Niederlande; gest. 1558) zuschrieb. Ihr Name wird bei dem Lied zuerst im Magdeb. niederdeutschen G.-B. 1534 genannt (vgl. Wackernagel, K.-L. III. Nr. 156. 157. 158), dem dann die meisten alten G.-BB. folgten. Später neigte man mehr und mehr dahin, die Umdichtung Luther zuzuschreiben, obwohl sie in allen unter seinem Einfluß entstandenen G.-BB. anonym steht. Vgl. hierüber: Wetzel, Hymnop. II. S. 149; Riederer, Abhandl. von Einführ. des teutschen Gesangs &c. Nürnb. 1759. S. 311; Olearius, Liederschatz. II. S. 124; Schamelins, Lieder-Komment. I. S. 545; Rambach, Anthol. II. S. 78; Bunsen, Ges.- u. Gebetbuch. 1833. S. 855; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 45—47 u. a. Letzterer führt auch ein Lied gleichen Anfangs von Phil. Nicolai an.

[2]) Die Änderungen bei Babst verzeichnet v. Tucher, Schatz II. S. 422. — Über das Vorkommen der Weise im kath. Kirchengesang vgl. man Bäumler, Das kath. deutsche K.-L. II. Nr. 279. S. 270—271.

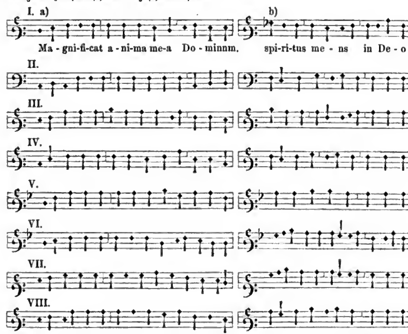
. . . fugweis komponiert." 1607 (Berl. Ausg. 1777. Nr. 32. S. 86—89); ferner als einfachere die drei bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 353 a. b. c. S. 519—522 neu gedruckten von Hans Leo Haßler 1608, Barth. Gesius 1605 und Melchior Franck 1631. Joh. Herm. Scheins Tonsatz 1627 steht bei Becker, a. a. O. S. 77 (auch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 424. S. 258—259, aber nicht originalgetreu); von Doles findet man einen Satz in seinem Ch.-B. 1785. Nr. 174, und von Schicht zwei in dessen Ch.-B. 1819. I. Nr. 253. S. 100 und III. Nr. 1082. S. 467.

Magnificat, der Ev. Luk. 1, 46—58 aufgezeichnete Lobgesang der Maria, der diese Benennung von seinem lateinischen Anfangswort „Magnificat anima mea Dominum" erhalten hat. Die alte Kirche hat das Magnificat schon in der frühesten Zeit in die Liturgie aufgenommen und es dadurch aus der Sphäre der persönlichen Empfindung in die höhere der allgemein kirchlichen erhoben. In der orientalischen Kirche bildet es einen Hauptbestandteil des Frühgottesdienstes der Messe, in der römischen aber gehört es seit Gregor d. Gr. Zeit der Liturgie der Vesper an und zählt unter den 10 Kantika (vgl. den Art.) oder Lobgesängen zu den drei „größeren Psalmen" („Psalmi majores", nämlich Magnificat, Benedictus und Nunc dimittis als dem Neuen Testament — „de Evangelio" — entnommen), die als Psalmen im höheren Chor mit ihren Antiphonen (sowohl „Antiphona propria" als „de tempore") zwar psalmodierend nach den Psalmentönen („cujuscunque toni") aber feierlich langsamer und höher (nach Antony etwa in b statt a als Recitationston) gesungen werden.[1]) Daneben läßt aber die katholische Kirche das Magnificat auch als Figuralgesang ausführen und besitzt für diesen Zweck einen reichen Schatz von Kompositionen („Magnificat octo tonorum"), in denen die ersten Meister der alten polyphonen Vokalmusik ihre ganze herrliche Kunst niedergelegt haben, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß bei der sich frühe feststellenden traditionellen Auffassung des Textes als eines demütigen Dankgesanges für die empfangene Gnade, nicht als eines eigentlich festlichen Jubelgesanges der künstlerischen Freiheit die Flügel beschnitten waren und daher in diesen Werken viel Konventionelles und Schablonenhaftes mit unterläuft.[2]) — Die evangelische Kirche hat das Magnificat, „dieweil es ein trefflicher Lobgesang ist" (wie die Braunschw.-Lüneb. K.-O. von 1544 sagt), zunächst ganz in der hergebrachten Weise in ihren liturgischen Gebrauch herübergenommen und es ebenfalls in der Vesper „bisweilen deutsch, bis-

[1]) Die Toni Magnificat: a) pro Festo Duplici et Semiduplici, b) pro Festo Semiduplici et Feriis verzeichnet Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 86—92, die Antiphonae ad Magnificat für das ganze Kirchenjahr von S. 112—745 je an der betreffenden Stelle. Vgl. daselbst auch im Index S. CCVII—CCIX.

[2]) Eine Auswahl solcher Kompositionen des Magnificat von Palestrina, Orlandus Lassus, Soriano, Morales, Ortiz, Anerio, Marenzio, Titonio und Fux findet man bei Proske, Musica divina Tom. III. 1859. S. 225—344.

weisen lateinisch" nach den Psalmtönen und „mit seiner Antiphon", oder auch mit Antiphonen „de domenica vel de festo"[1]) vom Chor singen lassen. Die Psalmentöne des Magnificat sind nach Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682 für den Gebrauch der evangelischen Kirche folgende, wobei unter a) die Töne für den ersten (kürzeren) Vers, unter b) die Zusätze für die folgenden längeren Verse stehen, wie solche nach dem ersten Worte, das einen Absatz gestattet, für die weiteren Worte jedes Verses bis zum Haupteinschnitt einzuschalten sind:



Mit dem 9. Psalmton (Tonus peregrinus) wurde das deutsche Magnificat als Gemeindegesang gesungen. Vgl. das Nähere in dem Art. Meine Seele erhebet den Herren." — Auch für den Figuralgesang haben die Tonsetzer der evangelischen Kirche, wie Sixt Dieterich, Hieronymus Prätorius, Michael Prätorius, Hans Leo Haßler, Schedlich, Vulpius, Melchior Franck u. v. a., bis herab auf Johann Crüger, das Magnificat noch vielfach in der hergebrachten Weise gesetzt.[2]) —

[1]) Die Antiphona propria ist: „Christum, unsern Heiland, ewigen Gott, Marien Sohn, preisen wir in Ewigkeit. Amen." Für die „Antiphonae de tempore" schreiben die K.-OO. vor, daß sie „aus dem Evangelio" genommen werden sollen.

[2]) Ein Verzeichnis solcher Werke findet man bei Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 71—85, und bei Becker, Die Tonwerke des XVI. u. XVII. Jahrh. 1855. S. 79—84. Auch einige Sammlungen von Magnificat verschiedener Meister, wie die

Als dann aber im 17. Jahrhundert eine eigene evangelische Kirchenmusik sich auszubilden begann, wurde auch das Magnificat in diesen Neubildungsprozeß hineingezogen. Dabei zeigt sich in Bezug auf diesen Gesang besonders das Bestreben, ihm im Kreise der liturgischen Gesänge einen hervortretenden Charakter zu wahren, ihn möglichst feierlich zu gestalten. Frühe schon finden wir daher die Bestimmung, daß beim Gesang des Magnificat „einen Vers um den andern die Orgel drein geschlagen werden soll.“[1]) Und wie sehr dies dem Wesen und der Art evangelischer Kirchenmusik entsprach, die ja mit auf der Grundlage der Orgelmusik emporgewachsen ist, geht unwiderleglich aus den zahlreichen Orgelbearbeitungen unsres Lobgesangs hervor, wie solche Ahle, Buxtehude, Speth, Pachelbel u. v. a. hinterlassen haben. Wir finden da neben Bearbeitungen des Cantus firmus durch die verschiedenen Psalmtöne[2]) auch zu den einzelnen Versen bestimmte, oft so frei gehaltene Vorspiele, daß deren Beziehung auf den Cantus firmus nur in der herrschenden Tonart sich zeigt. Sie wurden als **Versetten**, wie sie später genannt wurden (vgl. den Art.), zwischen die einzelnen Verse des Magnificat eingeschaltet. Im weiteren Verlauf der Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik sodann wurde das Magnificat nicht mehr bloß nach den Psalmentönen abgesungen, sondern, wie die Kirchenordnungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sagen, „musiciert“, d. h. als frei komponierte Kunstmusik in Kantatenform von Chor- und Solostimmen mit Orchester und Orgel aufgeführt.[3]) Und diesem liturgischen Brauche verdankt unsre Kirche eines der herrlichsten Werke ihres Musikschatzes: Seb. **Bachs** großes **Magnificat** in D-dur (ursprünglich Es-dur), ein Werk, dessen hohen Wert erst die neuste Zeit voll und ganz würdigen gelernt hat.[4]) Bachs Magnificat zeigt zugleich einen weiteren, aus dem Streben des deutschen evangelischen Geistes nach individualisierender Vertiefung in die an den einzelnen kirchlichen Festtagen gefeierten Heilsthatsachen hervorgegangenen Brauch: den der Einlage von auf den jeweiligen bestimmten Tag be-

---

von Fr. Lindner (vgl. den Art.) und eine bei Paul Kaufmann in Nürnberg erschienene, sind dort angeführt.

[1]) Vgl. Oldenburgische K.-O. 1573. Lauenburgische K.-O. 1585. Läneb. K.-O. 1598 u. a.

[2]) Mit Bezug auf die „Töne“ herrscht jedoch nicht immer Übereinstimmnng. Ahle und Buxtehude führen den 4. Ton Antonys und Vopelius' als 8. auf; auch Speth stimmt in den Grundtonarten nicht überall mit Vopelius und Antony überein.

[3]) Das Sachsen-Weissenfelsische Gesang- und Kirchenbuch von 1714 z. B. hat für das Magnificat, so oft es im Nachmittagsgottesdienst durchs ganze Kirchenjahr zu singen ist, die feststehende Vorschrift: „Wird musiciret“.

[4]) In seiner anfänglichen Gestalt war es schon 1811 bei N. Simrock in Bonn erschienen; in der endgiltigen zweiten Bearbeitung ist es in der Ausg. der Bach-Gef. Jahrg. XI. Lief. 1. S. 3 ff. gedruckt. — Ausg. „mit ausgeführtem Accompagnement“ von Rob. Franz, Part. u. Kl.-A. Leipz., Leuckart. — Kl.-A. u. Chorstn. Leipz., Peters. — Ein zweites kleines Magnificat von Bach ist verschollen. Vgl. Rust im Vorwort zur Ausg. der Bach-Gef. XI. 1. S. XVIII. Spitta, Bach II. S. 204. Anm. 80 u. Anh. S. 781.

züglichen Choralstrophen zwischen die einzelnen Abschnitte unsres Gesanges.[1]) — Mit gutem Grund wird von den Liturgikern der Gegenwart die Wiederaufnahme des Magnificat in die Liturgie der Vespergottesdienste befürwortet. Schoeberlein meint, es werde das Angemessenste sein, dasselbe an gewöhnlichen Tagen antiphonisch zwischen Chor und Gemeinde singen zu lassen, während es an Festtagen als Figuralgesang antiphonisch vom geteilten Chor gesungen werden könne und die Gemeinde je nach einzelnen Versen des Magnificat mit der Strophe eines Festliedes zwischeneintrete.[2])

Magrephah und **Maschrokitha**. Im herodianischen Tempel zu Jerusalem sollen laut Nachrichten aus dem 4. Jahrhundert zur Zeit Christi zwei angeblich orgelähnliche Musikinstrumente gestanden haben, von deren mächtiger Klangwirkung die späteren Talmudisten fabelten und die bis auf unsre Zeit herab den Musikschriftstellern viel Kopfzerbrechen gemacht haben. Das größere dieser Instrumente, Magrephah (Magraphe, Migrephah) genannt, wäre nach der Beschreibung des Buches Erachin eine Windorgel mit zehn auf einer Windlade stehenden Pfeifen (oder nur „Vertiefungen"), die durch zwei Blasbälge angeblasen wurden, gewesen. Jede einzelne dieser Pfeifen brachte zehn, das ganze Instrument also hundert verschiedene Klänge von solcher Stärke hervor, daß man es tausend Schritte oder gar zehn Meilen weit hörte und, wenn es gespielt wurde, in den Straßen Jerusalems sein eigen Wort nicht mehr verstand,[3]) und doch war das Wunderwerk nur eine Elle lang.[4]) Neuere Forscher erinnern daran, daß die große Kohlenschaufel, die am Brandopferaltar gebraucht und nach dem Gebrauch mit lautem Schall zu Boden geworfen wurde, ebenfalls Magrephah hieß, oder denken dabei an eine große Pauke mit entsprechend starkem Klang.[5]) — Das zweite, kleinere dieser Instrumente hieß Maschrokitha (Mastra-

[1]) Beispiele solcher Einlagen von Choralversen finden sich schon bei Michael Prätorius in der Megalynodia Sionia 1611. Bachs Einlagen sind: 1. die erste Strophe von „Vom Himmel hoch da komm ich her"; 2. die Strophe: „Freut euch und jubiliert — Zu Bethlehem gefunden wird — Das herzeliebe Jesulein — Das soll euer Freud und Wonne sein"; 3. das Gloria in excelsis Deo; 4. die Strophe: „Virga Jesse floruit — Emanuel noster apparuit — Induit carnem hominis — Fit puer delectabilis. Alleluja!" — da sein Werk für Weihnachten bestimmt war.

[2]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 666. Schenk, Handagende. 1857. S. 311 bis 316. Layriz, Kern IV. Vorw. S. IX, u. a.

[3]) Der Verfasser des Briefes an Dardanus (bei Hieronymus; 4. Jahrh.) schreibt darüber: „In modum tonitrui incitatur, ita ut per mille passus sine dubio sensibiliter, aut eo amplius audiatur — sicut apud Hebraeos de organis quae ab Jerusalem usque ad montem Oliveti et amplius sonant." Vgl. Ambros, Gesch. der Musik I. S. 210.

[4]) Abbildungen davon findet man bei P. Kircher, Musurgia univ. 1650. I. S. 53. Printz, Hist. Beschr. 1690. § 27. S. 32. Forkel, Gesch der Musik. 1788. I. Tab. 4, und noch bei Grove, Dict. of Music. 1880. II. S. 574. Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. Abb. Fig. 4, u. a.

[5]) Vgl. Pfeiffer, Über die Musik der alten Ebräer Erlangen 1779. Saalschütz, Die

chita) und gilt gewöhnlich als eine Syrinx oder Panspfeife und als übereinkommend mit dem in der Genesis Ugabh („Doppelflöte") genannten Instrument. Nach dem Buche Schilte-Haggiborim wäre jedoch auch die Mastrachita orgelähnlich gewesen, da bei ihr einige Pfeifen auf einem mit Leder überzogenen Kästchen (einer kleinen Windlade standen.[1]) Über beide Instrumente sind jedoch die Nachrichten so unsicher, daß man versucht ist, dem alten Sponsel zuzustimmen, der da meint, daß beide kaum anderswo existiert haben werden, als „in dem wässerichten Gehirn der Rabbinen."[2])

Mahu, Stephan, ein Kontrapunktist der Reformationszeit, nach Ambros „ein Meister, den Wert und Verdienste zu den Besten seiner Zeit stellen und dessen Hauptwerk (Lamentationen zu 4 Stimmen) eine Schöpfung ersten Ranges" ist. Hier haben wir ihn aufzuführen, weil auch noch acht Tonsätze über evangelische Kirchenmelodien von ihm bekannt sind. Über seine Lebensumstände weiß man bis jetzt nur eines sicher: daß er „Sänger („Hausmusikus") in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I." gewesen ist.[3]) Dieser wurde erst 1558 Kaiser, war aber schon von 1530 an gewählter und gekrönter römischer König. Daß in der Nachricht über M. diese Würde seines Dienstherrn nicht erwähnt ist, scheint (wie Dreher richtig bemerkt) fast anzudeuten, daß das fragliche Dienstverhältnis in eine frühere Zeit fällt, also etwa von 1521 an, da Ferdinands Vermählung stattfand, oder von 1526 an, da er böhmischer König wurde, zu datieren ist.[4]) Aus einer für die Feststellung der Lebenszeit damaliger berühmter Musiker wertvollen Stelle in des jüngeren Hermann Finck „Practica Musica" von 1556,[5]) wo als Zeitgenossen von 1480 an zusammengestellt sind: in einer ersten, älteren Reihe Heinrich Finck, Heinrich Isaac, Josquin und einige andere, dann in einer „alsobald (deinceps)" folgenden zweiten, etwas jüngeren Reihe „Thomas Stoltzer, Steffanus Mahu und Benedictus Ducis", ist zu schließen, daß die Blütezeit der ersteren in die Jahre von 1480—1520 oder 1530 (Josquin starb am 27. August 1521), die der zweiten aber in die Zeit von 1490—1530 oder 1540 (Stoltzer ist 1526 gestorben) fällt. Für M. kommt dann noch hinzu, daß sein Tonsatz zu Luthers 1529 bekannt gewordenem Liede „Ein feste Burg ist unser Gott" wohl auf die Zeit um 1530 zu verlegen sein dürfte, und daß er 1543 nicht mehr als Mitglied

Musik der Hebräer. 1829. S. 135 ff. Ambros, a. a. O.; v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte 1868. S. 13.

[1]) Auch dies Instrument findet man in den weiter oben genannten Werken abgebildet.

[2]) Vgl. Sponsel, Orgelhistorie. 1771. S. 19—21. Auch Walther, Musik. Lex. 1732. S. 379 u. S. 388 stellt bei beiden Instrumenten nur auf „der Talmudisten Vorgeben" ab.

[3]) Aus des Joanelli Thesaurus mus. Venedig 1568, wo die Lamentationen Mahus gedruckt sind. Vgl. Ambros, Gesch. der Musik III. S. 389.

[4]) Vgl. Dreher, Die Lamentationen des Stephan Mahu, in den Monatsh. für Musikgesch. VI. S. 56—66, namentlich S. 62. 63.

[5]) Die Stelle ist mehrfach abgedruckt; so z. B. bei Ambros, a. a. O. III. S. 299, in Chrysanders Jahrb. für Musikwiss. II. S. 61, bei Dreher a. a. O. S. 62.

der Kapelle Ferdinands I. in Wirksamkeit war.[1]) — Von M.s Tonsätzen über evangelische Kirchenlieder finden sich bei Georg Rhau „Newe Deudsche Gesenge CXXIII &c." Wittenberg 1544:

Nr. 24. Christ ist erstanden. 4 voc. Nr. 26. Christ ist erstanden. 5 voc. Nr. 39. Wir glauben all an einen Gott. 4 voc. Nr. 61. Ein feste Burg ist unser Gott. 5 voc.[2]) Nr. 77. Herr Gott, erhör mein Stimm und Klag. 5 voc.

und bei Joh. Ott „Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein". Nürnb. 1544: Nr. 5. Lobt Gott, ihr Christen allen. 5 voc.[3]) Nr. 8. O Herre Gott, begnade mich. 5 voc. Nr. 56. Vater unser, der du bist. 4 voc.[4])

Maier, Johann Friedrich, Komponist einiger Choralmelodien und geistlichen Arien, die in pietistischen Kreisen gesungen werden. Er war am 4. März 1802 zu Dagersheim im Württembergischen geboren und daselbst von dem frommen Schulmeister Kolb zum Lehrer gebildet worden. Nachdem er 1827—1831 als Privatlehrer zu Isny in Oberschwaben thätig gewesen, kam er als Schulmeister in die bekannte separierte Gemeinde Kornthal bei Stuttgart und wirkte in derselben in segensreicher und von den Pietisten Württembergs sehr anerkannter Weise, bis er 1872 in den Ruhestand trat. Am 26. November 1880 starb er zu Kornthal. — Von seinen Melodien führen wir aus Dölker, Geistliche Lieder. 8. Aufl. Stuttg. 1885 an:

Nr. 52. S. 80 „Herr, habe acht auf mich" — g c̄ a g f e; Nr. 90. S. 136. 137 „Nun ruht doch alle Welt und ist fein stille" (vgl. den Art.); Nr. 133. S. 201 „Wenn ein Sünder Buße thut" — f b g c̄ b a b, und die Arie: Nr. 80. S. 122 „Mein Herr ging gen Jerusalem".

Mainberger, Johann Karl, Kapellmeister und Organist zu Nürnberg, wo er 1750 geboren war und am 22. April 1815 starb. Er war ein Schüler des Musikdirektors Georg Wilhelm Gruber und von 1768 an als Oboist beim Stadtmusikchore seiner Vaterstadt thätig. 1780 wurde er Organist an der Lorenzerkirche und 1796 als Nachfolger seines Lehrers Direktor des städtischen Musikchores, als welcher er viele Jahre die öffentlichen Winterkonzerte leitete. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind hier nur zu nennen:

[1]) Dies folgt aus dem Verzeichnis der Kapellmusiker bei Köchel, Die K. Hofmusik-Kapelle in Wien von 1543—1567. Wien, 1869.

[2]) Bei v. Winterfeld, Luthers Geistl. Lieder 1840, in den beigegebenen Tonsätzen. Nr. XI. S. 119—120 neu gedruckt.

[3]) Mitgeteilt bei v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen. 1869. Nachtrag: „Die Töne". S. I.

[4]) Die weiteren der in Sammelwerken des 16. u. 17. Jahrh. vorkommenden Sätze Mahus findet man verzeichnet bei Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 690 u. 691.

2 vollständige Jahrgänge sonntäglicher Kirchenmusiken, von 59 und 55 Nrn., nebst einzelnen Kirchenstücken, die beinahe einen dritten Jahrgang bilden; — einige solenne Te Deum, Domine, Messen; gegen 25 größere Festmusiken. — Das Oratorium „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" von Ramler (am 31. März 1793 aufgeführt).

Maistre, Mattheus **Le** (Le Maître),[1]) ein namhafter Tonsetzer der altniederländischen Schule und von 1554—1568 Nachfolger Johann Walthers (vgl. den Art.) als Kapellmeister der kurfürstlich sächsischen Kapelle („Kantorei") zu Dresden. Über sein Leben und seine Kunst Licht zu verbreiten, ist der musikhistorischen Forschung erst in unsrer Zeit gelungen: Otto Kade hat in einer wertvollen Monographie sich mit ihm als Künstler auseinander gesetzt, Franz Xaver Haberl die lange fortgepflanzte Identificierung Le Maistres mit seinem Zeit- und Kunstgenossen Matthias Hermann Werrecorensis als irrig nachgewiesen, und Moriz Fürstenau auf Grundlage von Akten des königl. Sächsischen Staatsarchivs authentische Nachrichten über sein späteres Leben, das er ganz in Dresden verbrachte, gegeben.[2]) Noch nicht aufgehellt dagegen ist M.s Jugend- und Bildungsgeschichte; nur daß er Niederländer, und zwar Belgier war, ist auf dem Titelblatt eines seiner Werke bezeugt,[3]) und daß er im ersten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts geboren sein wird, ist aus den feststehenden Daten seines späteren Lebens zu schließen. Nachdem der „sengermeister" Johann Walther am 7. August 1554 in den Ruhestand getreten war, hatte der Kurfürst August durch einen Agenten in Antwerpen Le Maistre als Kapellmeister engagieren lassen, der das Amt am 30. Oktober 1554 (nach Kade an Michaelis, also Ende September) mit Übernahme des Notenarchivs der Kantorei antrat. Er erhielt die für die damalige Zeit ansehnliche Jahresbesoldung von 240 Gulden nebst verschiedenen Naturalien, ein Beweis, daß er als Musiker bereits einen bedeutenden Namen gehabt haben muß, obwohl seine noch bekannten gedruckten Werke sämtlich erst aus der Dresdner Zeit datieren. Nach zwölfjähriger Dienstzeit wandte sich der alt gewordene und von der Gicht geplagte Meister in einer Eingabe vom 22. Dezember 1566 mit der Bitte an seinen Dienstherrn, derselbe wolle ihn mit seiner „Bestallung sampt der Herberge auf lebenlangh gnädigst bedencken und versorgen." Außer mit seiner Kränklichkeit begründete er diese Bitte mit der Sorge um „Weip und Kinder",[4]) sowie damit, daß er sein väterliches Erbteil in der

[1]) Der Name findet sich auf den alten Drucken seiner Werke, sowie in den Sammelwerken des 16. Jahrhunderts auch Meystre, Maystre, Meistre geschrieben. Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 388, und Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 137 und 194.

[2]) Vgl. Kade, Mattheus le Maistre, niederl. Tonsetzer ꝛc. Mainz, Schott. 1862; Haberl, „Matthias Hermann Werrecorensis. Eine bibliographisch-kritische Studie" in den Monatsh. für Musikgesch. 1871. Nr. 12. S. 197—220, und Fürstenaus Artikel „Maistre" in Mendel-Reißmanns Musik. Lex. VII. S. 21—23.

[3]) Nach Fétis, Biogr. univ. des Music. V. S. 264 steht auf dem Titel der „Catechesis etc." 1563 „à côté du nom de l'auteur la désignation de Belga".

[4]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 380 führt einen „Kayserlichen Musicus" Valerius

niederländischen Heimat verloren habe, weil er in Dresden „der neuen Religion anhängigh worden".[1]) Zugleich bemerkte er, daß er nichts dagegen hätte, wenn „die Kapelle mit einem andern versehen" würde. Diesem Gesuch entsprach der Kurfürst unterm 24. Januar 1567 durch eine „Begnadigungs-Verschreibung" auf Lebenszeit, sowie dadurch, daß er ihm den Antonio Scandelli (vgl. den Art.), der als Instrumentalist in der Kapelle diente, als „zugeordneten Moderator" zur Unterstützung beigab. Dieser wurde dann am 12. Februar 1568 zum Kapellmeister ernannt und M. trat am 24. Juni desselben Jahres in den Ruhestand. Er blieb als „Churfürstlicher Gnaden zu Sachsen alter Capellmeister" zu Dresden und war am 22. Januar 1577 noch am Leben; dagegen wird seiner im April 1577 bereits als eines Verstorbenen gedacht. — Als Tonsetzer gehört M. noch der alten Zeit an, obwohl er an der Grenzscheide derselben steht; er hat nach Kades Urteil im weltlichen Liede Höheres geleistet, als in seinen geistlichen Kompositionen. Von seinen Werken[2]) führen wir an:

1. Magnificat octo tonorum (4- und 8stimmig). 1557. — 2. Catechesis numeris musicis inclusa et ad puerorum captum accommodata tribus vocibus composita. 1563 (für den Unterricht der ihm in Dresden unterstellten Kapellknaben bestimmt). — 3. Geistliche und weltliche teutsche Gesänge (4- und 5stimmig). 1566. — 4. Ein Buch fünfstimmiger Motetten. 1570. — 5. Officia de nativitate et ascensioni Christi (5stimmig). 1574. — 6. Schöne nnd auserlesene teutsche und lateinische geistliche Lieder. 1577. — Im Mskr. finden sich auf der Königl. Bibl. zu München 3 Messen, 24 Officien, 4 Antiphonen. —

Majorbaß wird in neuerer Zeit öfters der Untersatz 32′ (vgl. den Art. in Orgeldispositionen genannt, wenn er die einzige Stimme von dieser Tongröße in einem Werke ist. Die älteren Orgelbauer kannten diesen Namen noch nicht,[3]) und

de Maistre an, der nach des Pertuchii Chronicon Portense. S. 199 im Jahr 1569 Alumnus auf der Schulpforte „und vielleicht ein Sohn des Chur-Sächs. Capellmeisters Matthaei de Maistre gewesen" sei.

[1]) Danach kann es nicht mehr — wie Schletterer, Musica sacra. I. S. IV noch 1887 meint — „zweifelhaft" sein, daß Maistre „wirklich dem protestantischen Bekenntnis zugethan war." Schletterer läßt ihn auch noch immer „Domkapellmeister in Mailand" gewesen sein, und zwar schon von 1522 (!) an.

[2]) Ein vollständiges Verzeichnis derselben giebt Kade, a. a. O., S. 113 ff. Bei Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 1855. S. 31. 57. 238. 296 u. S. 23. 24. 30. 50. 80. 107. 235 2c. herrscht infolge der Verwechslung mit Matthias Hermann Werrecorensis noch arge Verwirrung. — Die verhältnismäßig wenigen Stücke Maistres, die in alten Sammelwerken stehen, verzeichnet Eitner, Bibliogr. 1877. S. 694. 695.

[3]) Er kommt auch weder bei Prätorius, Synt. mus. II., noch bei Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 79. 98—100. 154 vor; auch bei Schlimbach, Über Struktur 2c. der Orgel. 1825. S. 154. 155. 180. 185 finde ich ihn noch nicht, erst Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 77 u. 93 hat ihn, bemerkt aber mit Recht dazu: „richtiger: Maxima pileata", und: „der Ausdruck Untersatz ist gebräuchlicher und richtiger als Majorbaß."

es ist derselbe genau genommen auch nicht richtig. Denn der 32 Fußton ist das größte Tonmaß in der Orgel und der Musik überhaupt, Major, Majorbaß ist aber nur komparativ; daher sollte man die fragliche Stimme nur mit dem altherkömmlichen deutschen Namen Untersatz benennen und denselben nicht für veraltet ansehen.[1])

Malan, César, geboren am 7. Juli 1787 zu Genf und daselbst am 8. Mai 1864 gestorben. Er war Pfarrer und Vorsteher der 1820 von ihm gegründeten „Eglise de Témoignage", einer religiösen Sekte, die sich jedoch 1830 spaltete, so daß ihm nur ein kleiner Kreis von Anhängern treu blieb. Für diese Sekte gab M. unter dem Titel „Chants de Sion. Recueil de cantiques de louange etc." Paris und Genf 1827 (in vielen Auflagen), ein geistliches Liederbuch mit mehrstimmig gesetzten Melodien heraus, in dem er selbst nicht nur als Dichter[2]) auftrat, sondern sich auch als Komponist bethätigte. In diesem Buch steht S. 160 das Original einer von ihm erfundenen Weise, welche Ludwig Erk 1847 zu dem Texte Harre, meine Seele, harre des Herrn[3]) für Erk und Greefs „Männerlieder" (Essen, Bädeker) frei bearbeitete. In dieser Form ist die Weise in Deutschland bekannt und namentlich in pietistischen Kreisen beliebt geworden. Neustens fand sie auch in einzelne Kirchenchoralbücher Aufnahme.[4])

Mancinus, Thomas, ein älterer evangelischer Kirchenkomponist, von dem noch zwei Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes bekannt sind.[5]) Beide Werke waren unter dem Titel: „Passio Domini nostri Jesu Christi: das Leyden und Sterben unsers Herren Jesu Christi: mit Personen. In welchem der Text, so der Evangelista und die andern Personen singen, choraliter: der andere Text aber den

[1]) Prätorius, a. a. O. II. in der „Universal-Tabel ad Fol. 126" nennt Untersatz 32': „Groß Gedackter Sub Bass", und Gedackt 16' im Pedal: „Groß Gedackter Baß oder Gedackter Untersatz." Vgl. auch B. Heinrich, Euterpe. 1867. S. 61.

[2]) Im Zürcher G.-B. 1855. Nr. 280 S. 366—368 u. im G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz. 1886. Nr. 414. S. 436. 437 befindet sich ein Lied „Nein, nein, das ist kein Sterben" von Malan, übersetzt von Alb. Knapp, Liederschatz 1850. Nr. 2840. S. 1211 bis 1212; in Knapps Sammlung Nr. 1318. S. 589 und Nr. 2904. S. 1237 noch zwei weitere Lieder.

[3]) Von dem Kaufmann Johann Friedr. Räder in Elberfeld (1815—1872) gedichtet.

[4]) So steht sie z. B. im Schles. Ch.-MB. 1880. Nr. 63. S. 18 (Schäffer, Ch.-B. 1880. Anhang II. Nr. 167. S. 192. 193) u. im G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 583. S. 547. 548 (in der Rubrik „Geistliche Volkslieder").

[5]) Dieselben sind neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II., die Matthäuspassion als Nr. 244. S. 362—382, die Johannespassion als Nr. 245. S. 383—396. Im praktisch-theologischen Seminar der Universität Göttingen, mit einer besondern Abteilung für liturgische Übungen, pflegt man diese Übungen „mit der Aufführung der Passion von Mancini in den homiletischen Übungsgottesdiensten zu schließen." Vgl. den Bericht über den 4. deutsch-ev. Kirchengesang-Vereinstag zu Nürnberg. 1885. S. 46.

der ganze Chor praesentieret, mit 4 Stimmen figuraliter gesetzt ist", in der „Musica divina". Wolfenbüttel, bei Holwein. 1620. 4° gedruckt erschienen. Sie gehören, wie der Titel es besagt, der alten choralischen Form der Passionsmusiken an, nach welcher die Einzelpersonen (der Evangelist, Christus, Petrus u. s. w.) ihre Worte im gregorianischen Choralton recitieren, während „der ganze Haufe" (Volk, Priester u. s. w.) seine Worte und Ausrufe in mehrstimmigen kurzen Chorsätzen von einfachster, melodisch und harmonisch beschränktester Gestalt singt. — Der Komponist war 1560 als „eines Capel-Meisters Sohn (nach Werkmeister) vielleicht zu Grüningen" (nach Walther) geboren, nach Gerber dagegen ein Mecklenburger.[1]) Im Jahr 1585 ist auf einem Holzschnittbild von ihm bemerkt, daß er damals Braunschweigischer Kapellmeister und 35 Jahre alt gewesen sei; 1591 nennt er sich „Bischöflich Halberstädtischer und Fürstlich Braunschweigischer Kapellmeister", und 1596 erscheint er als der 50. unter den 53 Organisten und Musikern, welche die berühmte Orgel in der Schloßkirche zu Grüningen bei Halberstadt abzunehmen und einzuweihen hatten.[2])

Manderscheidt, Nikolaus, „ein berühmter Orgelmacher zu Nürnberg," war am 2. April 1580 zu Trier geboren, kam später auf der Wanderschaft nach Nürnberg, wo er sich bleibend niederließ und „Rats-Orgelmacher" wurde. 1657 baute er als solcher die zweite Orgel der St. Sebalduskirche daselbst mit 13 Stimmen für 800 Gulden. Er war ein in Ansehen stehender Mann, denn 1654 wurde sein Bild mit einer Orgelpfeife in der Hand von Walch in Kupfer gestochen. Am 2. April 1662 starb er in hohem Alter zu Nürnberg.
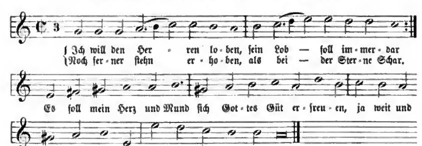
Mandoline nennen manche Orgelbauer eine achtfüßige offene Flötenstimme von ganz enger Mensur und sanft streichender, angenehmer Intonation, die in größeren Orgelwerken auf das schwächst-intonierte unter den Nebenmanualen gesetzt wird. Sie ist mit denjenigen Stimmen verwandt, welche Walcker Dolce und Dolcissimo, die schweizerischen und andere Orgelbauer auch Harmonika nennen. Vgl. die Art. „Dolce" und „Harmonika". Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 3. Aufl. 1872. S. 67. 68.

Man lobt dich in der Stille, Choral. In Johann Rists „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch ꝛc." Lüneb. 1651. S. 130. 2. Abtl. Nr. X erschien zuerst das Loblied „Ich will den Herren loben, sein Lob soll immerdar" mit der folgenden eigenen Melodie Andreas Hammerschmidts:

---

[1]) Vgl. Werkmeister, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 11; Walther, Musik. Lex. 1732. S. 381 und Gerber, Neues Lex. III. S. 298.

[2]) Becker, Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrh. 1855. S. 117 und S. 239 verzeichnet von ihm noch ein Heft weltlicher Lieder 1588 und einen Hochzeitsgesang 1591, beides zu Helmstedt gedruckt erschienen.



Dieses Lied arbeitete der Dichter selbst um und veröffentlichte die neue Redaktion: „Ich will den Herren loben, sein herrlich Lob soll immerdar" in seiner „Hausmusik". 1654. S. 348. Nr. LXIV. — Die G.-BB. des 17. Jahrhunderts brachten meist das ältere Lied ganz, die späteren zogen das neuere vor (zuerst das Schützesche G.-B. Halle, 1697. S. 589). Doch nahmen sie bald nicht mehr das ganze Lied auf, sondern nur noch die Strophen 4—6 als besonderes Lied „Man lobt dich in der Stille, du hocherhabner Zionsgott" nach der Melodie „Nun lob, mein Seel, den Herren". So ist es jetzt noch im Gebrauch.[1])

Man singet mit Freuden vom Sieg, Kantate zum Michaelisfest (29. September 1731) von Seb. Bach, für die er ein Stück (Chor über Psalm 118, 15. 16) aus der mehrfach benützten weltlichen Gelegenheitskantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" (Weimar 1716; vgl. Spitta, Bach I. S. 558—560) bearbeitete. Den Schlußchoral bildet „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" mit der 3. Strophe „Ach, Herr, laß dein lieb Engelein". Vgl. Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 229. S. 45. 46. — Ausg. der Bach-Ges. XXX. Nr. 149.

Manual (vom lat. manus, Hand), Manuale, die Tastenreihen oder Klaviaturen der Orgel, welche zum Spielen mit der Hand bestimmt und dementsprechend eingerichtet sind. — Was zunächst die Maßverhältnisse des Orgelmanuals betrifft, so giebt es bis in die Gegenwart herein wohl kaum eine Schrift über die Orgel, welche nicht von den Manualtasten der ältesten Orgelwerke als von wahren Ungetümen spricht, die mit den Fäusten niedergeschlagen werden mußten, woher dann der Ausdruck „die Orgel schlagen" kommen soll. Man stützt sich dabei hauptsächlich auf die Abbildung der Manuale der „alten, gar großen Orgel im Thumb zu Halberstadt", die Prätorius in seiner Sciagraphia (1620. Tafel XXIV u. XXV) giebt, ohne zu beachten, daß dieser Orgelschriftsteller, während er auf den andern Tafeln seines Werkes immer den Maßstab beifügte, diesen gerade auf den fraglichen

[1]) Vgl. z. B. Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 231. S. 202. Pfälzer, G.-B. 1859. Nr. 401. S. 325. G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 262. S. 237. 238, u. v. a. — Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 358. II. S. 47.

nicht giebt und damit die wirkliche Größe jener anscheinenden Ungetüme problematisch läßt.[1]) Neuerdings dagegen hat P. Anselm Schubiger unter Beibringen verschiedener Zeugnisse aus alten Schriftstellern nachzuweisen gesucht, daß die Orgel auch im Mittelalter schon gespielt und nicht geschlagen worden sei und daher die Tasten nicht so unbeholfen gewesen sein können, wie die Tradition will.[2]) Wie dem nun immer sein mag, so ist eines sicher: seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts waren die Maßverhältnisse des Manuals von denjenigen des unsern nur noch ganz wenig verschieden. Dies wissen wir aus dem „Spiegel der Orgelmacher" des trefflichen Arnold Schlick (vgl. den Art.) vom Jahr 1511, wo diese Verhältnisse zum erstenmal genau verzeichnet sind.[3]) Dem alten Schlick liegt viel daran, daß die Orgelmacher „ein sonder vffmercken vnd fleiß han, die werck den organisten brüchlich (d. i. brauchbar, bequem spielbar) zu machen . . . vnd nit zu weit, oder so breyt claues als die alten vor zeitten gemacht haben oder auch so eng vnd schmall wie dan in etlichen wercken funden werden, als solten kinder dar vff spiln, sonder ein rechte moß, daß ein Organist vier, oder funff stym dar vff machen, vnd ein octaff frey greyffen mag" — und es mögen daher seine Angaben neben den Maßen eines modernen Manuals, wie es die bekannte Firma Walcker baut, hier stehen:

	Schlick.		Walcker.
Länge der Untertasten	4¼" rhein.	= 111 mm.	112 mm.
Länge der Obertasten	2½" „	= 65,6 mm.	70 mm.
Breite der Untertasten	c. 1" „	= 25 mm.	20 mm.
Breite der Obertasten	c. ½" „	= 14 mm.	10 mm.
Breite des ganzen Klaviers	34⅞" „	= 912,15 mm.	750 mm.[4])

Der Fall der Tasten muß bei der Orgel ein tieferer sein, als beim Pianoforte oder Flügel, weil hier die Weite des Ventilaufgangs und damit der Windzufluß in

[1]) Bestimmt sagt Prätorius (wenigstens soweit ich sehen konnte) nur an einer Stelle seines Buchs, Synt. mus. II. S. 131, daß „bei vierthalbhundert Jahren" vor seiner Zeit ein Klavis 2½", „das ist drei guter Finger breit" gewesen sei.

[2]) Vgl. Schubiger, „Histor. Irrtümer im Fache der Tonkunst", in den Monatsh. für Musikgesch. I. 1869. S. 127—130, und dessen „Musikalische Spicilegien", Berl. 1876. S. 77—95 („Zum Orgelbau und Orgelspiel des Mittelalters").

[3]) Vgl. die Abbildung des Manuals und Pedals nach Schlicks Maßangaben in ¼ natürlicher Größe in den Monatsh. für Musikgesch. II. 1870. S. 172—175, wo diese Angaben von Raymund Schlecht berechnet und auf unser Maß reduziert sind. Der „Spiegel der Orgelmacher" selbst ist neu gedruckt das. I. 1869. S. 75—114.

[4]) Im Verhältnis zu andern modernen Orgelbauern, welche die Tasten noch etwas breiter machen — nach Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaale zu Aachen 1876. S. 43 sind in dieser von Stahlhuth in Burtscheid erbauten Orgel die Manuale 768 mm. breit — gleicht sich der Unterschied noch mehr aus. — Über Länge und Breite der Tasten vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. II. S. 23. 24, wo namentlich die Bemerkung Joh. Fr. Agricola's von Interesse ist, daß Seb. Bach die kürzeren Tasten liebte und die Semitone oben schmäler als unten verlangte.

die Kanzelle durch denselben bestimmt wird. Zwar könnte man durch kurzes Anhängen der Wellen oder Winkel und der Spielventile den Tastenfall verringern, allein die Spielart würde dadurch schwerer werden. Bei der gegenwärtigen vervollkommneten Mechanik beträgt der Tastenfall meist höchstens 10 mm., während schon 3 mm. genügen, um das Ventil zu öffnen; die schwerfälligere ältere Mechanik bedurfte eines tieferen Tastenfalls.[1]) Auf die Spielart hat der Fall der Tasten mehr Einfluß bei der Schleiflade als bei der Kegellade, und Walcker sucht ihn bei dieser überdies noch durch in die Tasten eingegossene Bleigewichte zu kompensieren. — Die Ausstattung der aus Linden-, oder Weißtannenholz gefertigten Tasten war zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene. Als Adlung seine Musica mech. organoedi schrieb (von 1726 an), wurden die diatonischen Tasten mit Buchsbaum oder Elfenbein, die chromatischen aber mit Ebenholz fourniert, sein Herausgeber Albrecht aber bemerkt 1768, daß man es damals gerade umgekehrt (Untertasten schwarz, Obertasten weiß) gemacht habe.[2]) Neuerdings ist man fast allgemein zu der früheren Weise zurückgekehrt und belegt die Untertasten mit Elfenbein oder gebleichten Knochen[3]) und die Obertasten mit Ebenholz. — An Umfang waren die Manuale der ältesten Orgeln sehr gering. Aus dem Jahr 1490 erwähnt Heinrich einer solchen, die von G—f^2 ging, also zwei Töne weniger als drei Oktaven im Umfang hatte; die Orgel Schlicks 1511 dagegen umfaßte bereits „dry octauen vnnd ein tertz perfect", nämlich F—a^2. Hundert Jahre später, 1614 erbaute Gottfried Fritzsche in der Schloßkirche zu Dresden nach dem Plane Hans Leo Haßlers ein Werk, das bereits einen Manualumfang von C—d^3, also vier Oktaven und zwei Töne hatte; doch war dies eine Ausnahme, und die Regel bis ins 18. Jahrhundert herein der Umfang von 4 Oktaven, C—c^3. 1707 baute der alte Sterzing in der St. Georgenkirche zu Eisenach ein großes Werk von 58 Stimmen mit dem wiederum exceptionellen Umfang von C—e^3, während Silbermann und seine Schüler gewöhnlich den von C—d^3 einhielten. Als die ersten Werke mit dem noch jetzt allgemein gebräuchlichen Umfang von 4½ Oktaven, C—f^3 werden erwähnt: die von 1762—1768 vom jüngeren Hildebrand erbaute Orgel der Michaeliskirche zu Hamburg, und die 1802

---

[1]) Wolfram, Anleitung zur Kenntnis rc. der Orgeln. 1815. S. 41 kennt noch Werke mit ½ oft ¾", und S. 112 gar solche mit 1" und darüber Fall der Tasten; er selbst giebt als richtiges Maß ⅜" = 11,25 mm. an.

[2]) Vgl. Adlung, a. a. O. II. S. 23. Eine Orgel, welche Schulze in Paulinzelle 1869 bis 1870 für einen reichen Engländer, Mr. Kennedy in Meanwood bei Leeds baute, hat Untertasten von massivem Ebenholz. Obertasten von massivem Elfenbein. Vgl. Wangemann, Die Orgel, 1887. S. 113.

[3]) Ohne freilich an einen Einwand zu denken, den Sattler, Die Orgel. 5 Aufl. 1873. S. 25. 26 u. 85 geltend macht, wenn er sagt: „bekanntlich kältet Knochen mehr als Holz zum Ärgernis der steif gewordenen Finger des Organisten." Nach Gerber, Altes Lex. I. S. 908 waren die Manuale der Michaelisorgel zu Hamburg (1768) mit „Perlenmutter und Schildpatt belegt".

erbaute Orgel der Hauptkirche zu Oldenburg von Krämershoff.[1]) In der Gegenwart hat man auch diesen Umfang noch überschritten und ist besonders in Konzertorgeln in Deutschland bis g^3 und a^3, in England aber bis c^4 (5 Oktaven, 61 Tasten) gegangen.[2]) Für die deutsche Kirchenorgel als solche aber wird wohl der Umfang von 4½ Oktaven noch für lange maßgebend bleiben, da von ihr nur verlangt werden kann und muß, daß sie die Mittel zur Ausführung der klassischen deutschen Orgelkompositionen, namentlich der sämtlichen Orgelwerke Seb. Bachs biete.[3]) — Bezüglich der Anzahl der Manuale, auf welche die Stimmen einer Orgel zu verteilen sind, fordert Heinrich, „daß eine Orgel schon von 6 Stimmen ab zwei Manuale und Pedal bekommen müsse; wenn auch 6 Stimmen zusammen erst ein Manual bilden, lassen sie sich doch besser verwerten, wenn sie auf zwei Manuale gebracht sind und namentlich läßt sich dann das triomäßige Choralspiel, wodurch mit mehr Entschiedenheit auf die Führung der Melodie gewirkt werden kann, in Anwendung bringen."[4]) Freilich dürften sich nicht viele Orgeln finden, die bei so kleiner Stimmenzahl schon zwei Manuale haben; dagegen wird dies bei neuen Werken von 10—12 Registern an mit Recht mehr und mehr bräuchlich. Mit der Verteilung auf drei Manuale beginnt man gegenwärtig gewöhnlich bei einer Registerzahl zwischen 30—40, und jedenfalls dann, wenn auf dem Hauptmanual ein Principal 16′ steht. Vier Manuale haben in Deutschland nur die größten Orgelwerke, und fünf kommen nur als Ausnahmen vor.[5]) Schon E. L. Gerber hat hinsichtlich

[1]) Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 241. 242. Gerber, Neues Lex. III. S. 101 und 130. Es ist also nicht ganz richtig, wenn Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 18 meint: „Walcker und Müller sen. zu Breslau waren wohl die ersten Orgelbauer, welche das Manual bis f^3 machten."

[2]) Den Umfang von C—a^3 hatte schon die Walckersche Konzertorgel zu Boston 1862; neuere Walckersche Werke (Graz 1885; Gewandhaus in Leipzig 1885) gehen von C—a^3, mehrere Konzertorgeln von Willis in London (Royal Albert Hall; Alexandra Palace) von C—c^4, eine in St. Georges Hall in Liverpool sogar von GG—a^3 (62 Tasten, 5 Oktaven und 2 Töne). In Sevilla aber ist eine Orgel, welche den Umfang von AA—c^4, also von 5½ Oktaven hat.

[3]) Vgl. Granzin, Bemerkungen über Orgelbau, Allg. musik. Ztg. 1863. S. 342. 343. Wolfram, a. a. O. S. 293.

[4]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 54. Auch Walcker schlägt in seinem Katalog die Verteilung auf zwei Man. von 7 Stimmen an, die auf 3 Man. von 18 Stn. an vor und berechnet die Anbringung je eines weitern Manuals bei gleicher Stimmenzahl auf nur 280—300 Mark. Vgl. auch Weigles Katalog 1883. S. 4.

[5]) Walcker hat sogar die 100 kl. Stn. der Ulmer Domorgel auf nur 3 Manuale verteilt, da sein dortiges 4. nur als Transmissionsklavier für sämtliche Zungenstimmen des Werkes gelten kann; derselbe Orgelbauer hat auch für die 90 kl. Stimmen der Orgel im St. Stephan zu Wien nur 3 Man., vgl. Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 1887. S. 326. 327. Andrerseits sind in der schon genannten Orgel der Lambertikirche zu Oldenburg (1802) schon 47 Stimmen auf 4 Man. verteilt gewesen, und die Domorgel zu Magdeburg von Reubke & Sohn hat für 87 kl. Stn. 5 Man. Mehr 5manualige Orgeln (1. Grand-Orgue. 2. Positif. 3. Bombarde. 4. Récit expressif. 5. Echo) kommen in Frankreich vor, obwohl auch dort die Orgelschrift-

der Anzahl der Manuale bemerkt: „Wenn die Erfahrung lehrt, daß drei Manuale alle nur möglichen Veränderungen darbieten können, so scheint das vierte nur angebracht zu sein, um den Organisten den Gebrauch der drei übrigen zu erschweren, und dies um so mehr, wenn die Tasten ihre gehörige Länge haben; sind sie aber verkürzt, so hat der Organist ein desto schlimmeres Spiel." Die Forderung des alten Arnold Schlick, daß die Manuale dem Organisten soviel als möglich „brüchlich" sein müssen, bedingt eine Lage derselben, bei der sie bequem im Bereich des Spielers sind und die Entfernung des einen vom andern auf das geringste Maß beschränkt wird. Zu dem Ende macht z. B. Ladegast die untern Rahmenteile der drei obern Klaviere von Eisen, das dünner sein kann als Holz, die Franzosen lassen jedes höhere Manual 11—12 mm., die Engländer 1 englischen Zoll, Stahlhuth (Aachen) wenigstens 5 mm. über das nächst vorangehende vorspringen und die Tasten werden unter dem Elfenbeinbelag 1—2 cm. einwärts ausgeschnitten.[1]) Für die bei Orgeln mit Schleifladen bis jetzt noch fast allgemeine Anlage der Manuale in einem Schrank in der Mitte des Prospektes verlangt Agricola (in der schon angeführten Stelle bei Adlung) die Manuale so gelegt, daß das unterste ganz, das zweite noch zur Hälfte über die Vorderwand der Orgel vorspringe; bei Walcker, der fast ausschließlich Spieltischanlage hat, beträgt der Zwischenraum zwischen dem ersten und zweiten Manual c. 65 mm. — Dem alten Herkommen gemäß, das in der durch die Lage der Windladen bedingten Anordnung der Trakturabteilungen, sowie in den älteren Koppelungsvorrichtungen seinen Grund hat, liegt bei dreimanualigen Orgeln das Manual des Hauptwerks in der Mitte, das des Rückpositifs unten (Unterwerk) und das des Brustwerks oben (Oberwerk, ev. Fernwerk, Echo); jetzt, da man in Bezug auf die Mechanik freier geworden ist, wird diese Anordnung häufig nicht mehr eingehalten und das Hauptmanual unten (I. Manual), die andern der Reihe nach (als II., III. Manual) über dasselbe gelegt.[2])

Manual, gregorianisches, wird eine Einrichtung in der Orgel genannt, vermöge welcher aus einem der Manuale (gewöhnlich dem Hauptwerk) einige sanfte

steller, z. B. Regnier, L'Orgue. Etude XXVII. S. 220; Girod, Connaissance practique de la Facture des Grandes Orgues. S. 85. 86, und Ply, La Facture moderne. S. 231. 232, sich dagegen ausgesprochen haben.

[1]) Vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg-Schwerin. I. 1875. S. 48; Ply, a. a. O. S. 230; Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 601; Böckeler, a. a. O. S. 42. Ob dagegen eine so verschiedene Länge der Tasten der Nebenmanuale, wie sie Hamel, Manuel du Facteur. 1849. III. § 254 vorgeschlagen hat, praktisch sei, lassen wir dahingestellt.

[2]) Als ältestes Beispiel dieser Anordnung gilt gewöhnlich die von Müller sen. (vgl. den Art.) 1805 erbaute Orgel im Dom zu Breslau. Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 19 u. S. 186. 187, sowie die schon citierte 4. Aufl. dieses Werks von Kothe. 1887. S. 58. Die Engländer halten mehr an der älteren Weise fest (Choir Orgau unten, Great Organ in der Mitte, dann Swell Organ, oder bei 4 Man. Solo Organ und Echo), vgl. Hopkins and Rimbault, a. a. O. II. S. 50, und Stainer, The Organ. S. 13.

Stimmen, wie sie etwa zur Begleitung des Altargesangs (Cantus gregoriani, daher gregorianisches Manual) geeignet sind, entlehnt, auf eine eigens hiefür vorgesehene Klaviatur übertragen und auf dieser unabhängig von dem Manual, dem sie zugehören, gespielt werden können. Der verstorbene Orgelbauer Schulze in Paulinzelle bezeichnete diese Einrichtung „da, wo man mit wenig Geld ein größeres Werk herstellen will, als sehr praktisch.“[1]) — In Frankreich kennt man unter dem Namen „Transmission“ (sc. des jeux d'un clavier à un autre) eine ähnliche Einrichtung, welche der Orgelbauer Joseph Merklin (vgl. den Art.) in einer älteren, von einem Deutschen Namens Schaible gebauten Orgel zu Rom aufgefunden hat. Merklin hat dieselbe neustens so vervollkommnet, daß es ihm möglich ist, beliebig gewählte Stimmen des Hauptmanuals auf das zweite oder dritte Manual, oder auch auf das Pedal zu übertragen und dort ganz unabhängig vom Hauptmanual, auf dem sie stehen, zu gebrauchen, während sie auf dem letzteren erst erklingen, wenn hier ihr Registerzug angezogen wird. Merklins Vorrichtung beruht auf der Anwendung doppelter Schleifen.[2]) — Auch an Kegelladen hat Walcker in seiner großen Orgel im Dom zu Ulm (1856) die Einrichtung getroffen, daß das 4. Manual „sämtliche Zungenstimmen enthält, welche aber je einzeln auch auf der ihnen angewiesenen Stelle eines jeden Manuals mittelst eines Koppelzugs gespielt werden können.“[3])

Manualiter, Bezeichnung solcher einzelnen Stellen oder ganzer Stücke in Musikwerken für die Orgel, welche nur auf dem Manuel und ohne Verwendung des Pedals gespielt werden sollen. Schon Leonhard Kleber teilt in seinem Tabulaturbuch von 1524 die Stücke in solche, die nur manualiter, und in solche, die auch mit Pedal auszuführen sind,[4]) und auch Seb. Bach hat sowohl in den kleineren Choralvorspielen, als in den Choralpartiten eine Anzahl von Stücken nur für das Manual geschrieben.[5]) — In alten Orgeln, die nur erst wenige Stimmen für das

---

[1]) Vgl. seine bezügliche Mitteilung bei Sattler, Die Orgel. 5. Aufl. 1873. S. 98. Weiteres auch in der Musikzeitschrift Urania. Jahrg. XII. 1855. S. 56. 109. 118.

[2]) Vgl. darüber H.-J. Ply, La Facture moderne. Lyon, 1880. S. 207—210, wo auch Gutachten über die Sache von Ambroise Thomas, E. Batiste und Félix Clément abgedruckt sind. Ply beschreibt Merklins Einrichtung so: „Le facteur a disposé parallèlement, sous l'embouchure des tuyaux et dans toute la longueur du jeu soumis à la transmission, un double registre muni d'une double chape; l'un de ces registres abontit au clavier réel ou principal, l'autre au clavier accessoire, sur lequel doit se transporter le jeu emprunté au premier.“

[3]) Vgl. Katalog der Orgelbau-Anstalt von E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg. 1874. S. 35.

[4]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 86.

[5]) Vgl. in „Bachs Orgelwerken“. Edition Peters Bd. V. unter den 56 kürzeren Choralvorspielen die Nrn. 7. 18. 20. 23. 39. 43. 47. 52; unter den Choralpartiten ebendas. ist Nr. 2 „O Gott, du frommer Gott“ in allen 9 Sätzen nur manualiter geschrieben; ebenso

Pedal hatten und daher die Manualstimmen auch im Pedal brauchen mußten, waren die dazu gerichteten Stimmen mit „manualiter und pedaliter zu spielen“ bezeichnet.[1])

Manualkoppel heißt die Vorrichtung in der Mechanik der Orgel, durch welche man die Klaviaturen, oder die Abstrakturen zweier Manuale so verbinden kann, daß beim Spielen des einen die Traktur des andern mitgeht und daher die auf letzterem gezogenen Register mitklingen. Bei den zur Zeit noch allgemein im Gebrauch stehenden Manualkoppeln gehen in der Regel auch die Tasten mit; da dies einem vollständig freien Orgelspiel jedoch öfters hinderlich ist, werden neuerdings Einrichtungen verlangt, bei denen das Mitgehen der Tasten des angekoppelten Manuals wegfällt.[2]) Da wir die verschiedenen Manualkoppeln in besonderen Artikeln beschreiben, so stellen wir dieselben hier nur übersichtlich zusammen. Man unterscheidet: a) Schiebe- oder Verschiebungskoppeln, bei denen das eine Manual hineingeschoben, oder herausgezogen wird, um die Koppelung zu bewirken oder aufzuheben; solche sind: 1. die Klötzchen- oder Froschkoppel, 2. die Gabelkoppel. Bei beiden kann während des Spiels nicht gekoppelt werden; doch giebt es auch eine Einrichtung derselben, die dies ermöglicht. b) Koppeln ohne Verschiebung der Klaviaturen, durch einen klaviaturähnlichen, über oder unter den zu koppelnden Manualen angebrachten Mechanismus wirkend; solche Koppelungen sind: 3. die Wippenkoppel, und, wenn die Wippen durch Winkelhaken ersetzt werden, 4. die Winkelhakenkoppel.

Manubrien, die Registerknöpfe an der Orgel, vgl. den Art. „Register“.

Marcussen, später Marcussen & Reuter, jetzt Marcussen & Sohn, ist die Firma einer bedeutenden Orgelbauanstalt zu Apenrade in der Provinz Schleswig. Der Begründer derselben, Jürgen Marcussen, war am 10. Mai 1781 zu Apenrade geboren und hatte seine Kunst bei dem Orgelbauer Oppenhagen auf der dänischen Insel Langeland erlernt. Nach dem Tode dieses seines Lehrmeisters vollendete er zunächst die von demselben unvollendet zurückgelassene Orgel der Frauenkirche in Kopenhagen und begründete dann 1806 sein eigenes Geschäft zu Apenrade.

Nr. 1 „Christ, der du bist der helle Tag“ mit Ausnahme der VII. Var., die mit „con Pedale se piace“ bezeichnet ist. In Nr. 3 „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ ist Var. I—V manualiter, Var. VI mit Pedal, Var. VII wieder manualiter, und Var. VIII—XI mit Pedal zu spielen.

[1]) Vgl. die Mitteilungen über eine solche Orgel von Martin Hänsel 1496 zu Sorau, bei Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 3.

[2]) So wird in dem nach der Preuß. Ministerial-Verfügung vom 11. Okt. 1870 aufgestellten „Kosten-Anschlag über die Herstellung einer neuen Orgel“ bei Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 176 bezüglich der Manualkoppeln unter anderem bestimmt: „eine Bewegung der Tasten durch dieselben findet nicht statt“, eine Bestimmung, die auch in der neuen Ausg. desselben Buches von Bernh. Kothe 1887. S. 338 wiederholt ist.

1819 erfand er die Kastenbälge und wendete sie zuerst in der Orgel zu Eisebye an der Schlei an; 1827 verband er sich mit dem theoretisch gebildeten Reuter, und die Firma hieß von da ab Marcussen & Reuter. Aus der Hand beider Teilhaber ging nun eine Anzahl bedeutender Orgelwerke hervor, in denen sie auch mehrere weitere von ihnen gemachte Erfindungen, wie Stimmschrauben (vgl. den Art.), Stimmschlitzen und Stimmschieber (vgl. den Art.) zuerst anwandten.[1] Namentlich haben sie die schönsten Orgeln in Kopenhagen und dessen Umgebungen entweder neu gebaut, oder umgearbeitet, und es zählen diese Werke zu ihren Hauptleistungen. Nachdem Reuter am 19. Mai 1847 gestorben war, trat 1848 Jürgen Andreas Marcussen, der Sohn des Gründers, als Teilhaber in das Geschäft ein und seitdem heißt die Firma Marcussen & Sohn. Dieser jüngere Marcussen, geboren am 8. April 1816, hatte seine erste Ausbildung bei seinem Vater, mit dem er von frühester Jugend an gearbeitet, erhalten; später ging er auf die Wanderschaft und arbeitete namentlich längere Zeit bei Walcker in Ludwigsburg. Seit des Vaters Tode, am 10. November 1860, setzte er das Geschäft allein fort, bei herannahendem Alter aber ist ihm sein Sohn Hartwig Marcussen, nachdem derselben seine Ausbildung auf Reisen abgeschlossen hatte, zur Seite getreten. — Die Gesamtzahl der aus der Marcussenschen Werkstätte hervorgegangenen Orgelwerke beträgt bereits über 300; sie stehen in Schleswig-Holstein, Dänemark, Schweden, Amerika, Rußland, Finnland u. s. w., und es wird ihnen äußerst solide Bauart, eine kaum zu übertreffende Eleganz und Sorgfalt der technischen Ausführung und durchaus charakteristische, edle Intonation nachgerühmt. Die bedeutendsten derselben sind:

1. Die Orgel der Frauenkirche zu Kopenhagen, mit 58 kl. Stn. — 2. Die Orgel der Domkirche zu Roeskilde 1833 (in der zuerst die Stimmschlitze und Stimmschieber angewandt wurden). — 3. Die Orgel der Domkirche zu Schleswig. 1841. 47 kl. Stn. — 4. Die Orgel der Nikolaikirche zu Kiel. 1842. 56 kl. Stn. — 5. Die Orgel der Kirche zu Itzehoe. 43 kl. Stn. — 6. Die Orgel der Domkirche zu Gothenburg. 1849. 50 kl. Stn. (1866 ein 3. Man. angebaut). — 7. Die Orgel der Kirche zu Mölln. 1855. 34 kl. Stn. — 8. Die Orgel der Kirche zu Neumünster. 1861. 30 kl. Stn. — 9. Die Orgel der Kirche zu Gothenburg. 1861. 37 kl. Stn. — 10. Die Orgel der Kirche zu Odense. 1862. 40 kl. Stn. — 11. Eine dritte Orgel zu Gothenburg. 1864. 41 kl. Stn. — 12. Die Orgel der Domkirche zu Lund. 1872. 61 kl. Stn. — 13. Die Orgel der Stadtkirche zu Segeberg. 1874. 31 kl. Stn. — 14. Die Orgel zu Rendsburg. 1879. 33 kl. Stn. — 15. Die Orgel der Nikolaikirche zu Flensburg. 1879. 38 kl. Stn. —

Mareschall, Samuel, ein Tonsetzer der reformierten Kirche, der 1553 oder 1554 zu Tournay (Dornick) in Flandern geboren war.[2] Über seine Jugend- und

[1]) Näheres über diese Erfindungen findet man bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. S. 930—938, und Abbildungen derselben im zugehörigen Atlas Tafel CVII. Fig. 942b—947; CVIII. Fig. 948—953, und Taf. CIX. Fig. 954.

[2]) Die Nachrichten über ihn sind bei v. Winterfeld, Evang. Kirchen-Ges. I. S. 247 und

Bildungsgeschichte ist nichts mehr bekannt; von 1576 an aber erscheint er als Organist am Münster, kaiserlicher Notarius und Musikus der Stadt und Universität zu Basel.[1]) Doch scheinen ihm diese verschiedenen Ämter nicht eben viel eingetragen zu haben, da er in einer Eingabe von 1622 den Rat zu Basel bitten mußte, ihm in anbetracht seiner zahlreichen Familie von 11 Kindern und der Kränklichkeit seiner Frau eine Besoldungserhöhung gewähren zu wollen. Seine Frau, Anna Herzog, starb am 19. Juni 1627; er selbst soll am 12. Januar 1640, 86 Jahre alt, noch am Leben gewesen sein,[2]) ist aber wohl bald darauf gestorben: denn als 1642 Hans Jakob Wolleb sein Nachfolger als Organist wurde, war die Stelle schon eine Zeitlang erledigt gewesen. — Unter den Tonsetzern seiner Zeit, welche die Melodie aus dem Tenor in den Diskant verlegten, war M. mit einer der ersten. Wie alle seine Kunstgenossen folgte er damit unbewußt dem Zuge der Zeit, der das Hervortretenlassen der Melodie aus dem Gewebe der übrigen Stimmen immer gebieterischer verlangte, — bewußt aber dem praktischen Bedürfnis des Gemeindegesangs. Er sagt in der Vorrede: „Ich habe durch lange erfahrung erlernet, daß diese gattung, in welcher die gemeine stimme oder gewöhnliche Melodey in den Tenor gesetzt ist, sich zu dieser Art des Gesangs, wie es in diesen unsern Kirchen geübt wird, mit der gantzen Gemein zu singen, weniger schicket. Dann es bringet bey denen, so der Musica unberichtet, die den grösten theil der Gemein machen, etwas unverstands, also daß sie offt nicht wissen, was man singet, dieweil das Choral unter die andern stimmen, deren etliche darob, etlich darunder gesungen werden, gemenget ist." M.s Tonsätze sollen nach v. Winterfelds Urteil teilweise ziemlich dürftig und unbefriedigend sein; in Wahrheit sind sie nicht schlechter und nicht besser, als zahllose Kantorentonsätze jener Zeit über die evangelischen Kirchenmelodien. Sein Buch hat den Titel:

---

den ihm folgenden Schriftstellern, wie z. B. Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 459; Fétis, Biogr. des Music. V. S. 466, Koch, Gesch. des K.-L. II. S. 393 (der ihm auch irrtümlich den Vornamen „Daniel" beilegt) u. a., ungenau und mangelhaft. Erst Dr. Chr. Joh. Riggenbach, Der Kirchengesang in Basel. 1870. S. 80—84, dem wir hier folgen, hat Zuverlässiges über ihn beigebracht.

[1]) Sein Vorgänger als Organist, Gregorius Meyer, aus Säckingen, war von c. 1550 an Organist zu Solothurn gewesen und 1561 vom Antistes Simon Sulzer, der das abgethane Orgelspiel wieder einführte, für Basel gewonnen worden. Über ihn berichtet zuerst Glarean im Dodekachordon 1547; er hielt viel von ihm und veröffentlichte in seinem Buch 10 Kompositionen Meyers, deren eine, das Motett „qui mihi ministrat", R. Schlecht, Gesch. der Kirchenmusik. Regensb. 1871 neu hat drucken lassen. Vgl. auch Gerbert, De cantu et musica sacra. II. S. 331; Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 390 und 435; Becker, La Musique en Suisse. 1874. S. 41.

[2]) Riggenbach, a. a. O. S. 81 bringt diese Nachricht, da Tonjola in seiner Basilea sepulta. S. 200 das Todesdatum M.s nicht hat, „nach einer anderweitigen Notiz", ohne jedoch deren Quelle zu nennen. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. II. S. 74, der, wie es scheint, so wenig Deutsch versteht, als Fétis es verstanden hat, macht daraus: „il mourut âgé de quatre-vingt-six ans le 12 Janvier 1640."
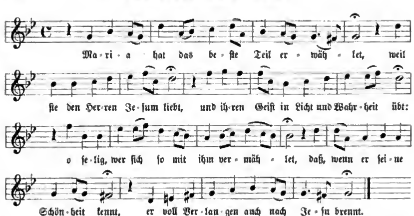
„Der gantz Psalter Von Herrn Ambrosio Lobwasser, D., Hiebevor auß der Frantzösischen Composition, mit gleicher Melodey vnd zahl der Syllaben in Teutsche Reymen zierlich vnd lieblich gebracht. Deßgleichen etliche von H. D. Martin Luther vnd andern Gottsgelehrten Männern gestellte Psalmen vnd geistliche Lieder. Jetzund auffs newe mit vier Stimmen zugerichtet, also daß das Choral allzeit im Discant. Durch Samulem Marcschallum, der Statt vnd Vniversitet zu Basel Musicum vnd Organisten. Getruckt zu Basel, in verlegung Ludwig Königs. 1606." — Dieser erste Teil enthält die 150 Psalmen Lobwassers und 2 weitere Lieder, dann folgt mit neuem Titel und neuer Paginierung der zweite Teil: „Psalmen Davids, Kirchengesänge vnd geistliche Lieder, von D. Martin Luther vnd andern Gottesleхrten Männern gestellet, vnd mit vier stimmen, in welchen das Choral oder gewönliche Melodey durchauß im Discant, Contrapunctsweise gesetzt. Durch rc." — Dieser Teil enthält 38 Psalmlieder anderen Dichter und 67 weitere Lieder, so daß die Gesamtzahl 257 Nummern beträgt. Laut der Vorrede hatte M. diesen zweiten Teil schon „vor wenig Jahren also gesetzt und in vier unterschiedenen Büchlin getruckt" herausgegeben. Nach v. Winterfeld wäre dies 1594 geschehen.[1] Die Tonsätze M.s fanden wenig Anklang: alle Baseler Gesangbücher des 17. Jahrhunderts geben die Melodien nur einstimmig, und alle bis auf eines auch in den alten Schlüsseln, nicht im Diskant. Erst nach mehr als hundert Jahren wurden M.s Tonsätze „mehrfach und ziemlich leichtfertig verändert" wiederholt, in folgendem Gesangbuch: „Des Königs vnd Propheten Davids Psalmen rc. von Samuele Mareschallo, Baselischem Musico vnd Organisten, zu 4 Stimmen gebracht. Anjetzo aber denen Kirchen vnd Schulen zum Besten übersehen, sammt einem Anhang vermehret, vnd alle Melodeyen auf gleichen Clavem gerichtet. Basel, bey Joh. Georg König." 1717.[2])

Maria hat das beste Teil erwählet, Choral. Christ. Friedr. Richters Lied über Luk. 10, 42 erschien zuerst im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 598. S. 867. 868 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1251. S. 847) zugleich mit der folgenden eigenen Melodie:

---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 247; auch Gerber, Neues Lex. III. S. 336; Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 137, u. a. Riggenbach, a. a. O. S. 82 meint: „Die Erwähnung der vier Teile jener ersten Auflage könnte den Separatabdruck der vier Stimmen bezeichnen, oder aber sie erklärt sich durch eine Vergleichung mit dem Zürcher G.-B. von Wolf, dessen Bearbeiter Raphael Egli (vgl. den Art.) mit Mareschall befreundet war. Jenes Wolfische G.-B. nämlich zerfällt gerade auch in vier Teile: „Psalmen Davids — Järliche Festgesäng — geistliche Kirchenlieder, dem Catechismo zugehörig — und Etlich besondere Bät- vnd Haußgesang."

[2]) Vgl. Riggenbach, a. a. O. S. 87. 88. Becker, a. a. O. S. 136—187 verzeichnet noch eine Ausgabe: „Basel, bey Em. und J. Rud. Thurneysen. MDCCXLIII. 570 S. in 12°. Trotzdem ist es unrichtig, wenn Douen, a. a. O. behauptet: „son Psautier a eu une nombre considerable d'éditions jusqu' à la fin du XVIIIe siècle." — Neugedruckt findet man von M.s Tonsätzen: bei v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. Notenbeisp. Nr. 45—48. S. 58. 59 4 Nrn., bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 168. 336. 434, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 380. 392. 397. II. Nr. 364.



Sie ging in dieser Zeichnung in das Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 369. S. 362 über, während sie König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 224 vereinfacht und an einigen Stellen verändert hat. Auch in den Wernigerod. „Melodeien" 1767. S. 176 steht sie bereits so reduciert, wie sie z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 211. S. 77 (zu alt Magdeb. G.-B. Nr. 610) noch für den kirchlichen Gebrauch der Gegenwart bringt. Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 973 u. 974. S. 760 u. 761 geben sie zweimal: nach Freylinghausen und nach König (übrigens nicht originalgetreu).[1])
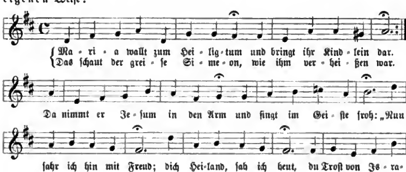
Maria wallt zum Heiligtum, Choral. Mit diesem Text hat neuerdings ein schöner sechsstimmiger Tonsatz von Johann Eccard ziemliche Verbreitung in Sammlungen für kirchlichen Chorgesang erlangt.[2]) Derselbe gehörte ursprünglich dem Liede Peter Hagens auf Mariä Reinigung: „Maria, das Jungfräuelein"[3])

[1]) Bei Layriz, Kern II. Nr. 253. S. 67 findet sich eine zweite Weise für unser Lied; es ist dieselbe jedoch keine originale, sondern die von Layriz angepaßte Melodie eines Vaterunser-Liedes, „Laßt uns zu Gott beten", aus dem dritten G.-B. der Böhm. Brüder von 1566, wie sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 296. S. 160 in ursprünglicher Fassung mitgeteilt hat.

[2]) Vgl. denselben außer bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 144. S. 146. 147, z. B. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 184. S. 271—273; Lützel, Kirchl. Chorgesänge. 1861. Nr. 14. S. 15. 16; Weeber, Kirchl. Chorgesänge. III. Nr. 7 S. 7 u. 8, u. a.
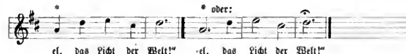
[3]) Die deutsche evangelische Kirche hatte anfänglich die sog. Marientage (Mariä Reinigung, Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung) beibehalten und an denselben die althergebrachten liturgischen Gesangstücke des Nunc dimittis, des Magnificat ꝛc. gregorianisch oder in Liedform singen lassen. Aber sie hatte von Anfang an ihren Blick ausschließlich auf die Thatsachen aus dem Leben des Herrn gerichtet, die an diesen Tagen gefeiert werden. So sind auch in der evangelischen Kirche noch eine Anzahl bezüglicher Lieder entstanden, die freilich nur in uneigentlichem Sinne „Marienlieder" genannt werden können. Als dann die Marientage mehr und mehr abkamen, verschwanden auch die ihnen bestimmten Lieder aus dem kirchlichen Gebrauch. Wir führen daher hier nur noch gelegentlich die folgenden derselben an:

und erschien mit demselben in den „Preussischen Festliedern". I. Teil 1598 (2. Ausg. 1642. I. Nr. XX). Als v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 144. S. 146—147 diesen Tonsatz neu drucken ließ, unterlegte er demselben den von ihm zusammengestellten Text unsrer Überschrift.[1]) Diesen Text, zu zwei Strophen erweitert und mit „nach Peter Hagen, 1594" unterzeichnet, bringt das Pfälzische G.-B. 1859. Nr. 145. S. 111 als besonderes Lied, zugleich mit der folgenden eigenen Weise:



1. Maria, das Jungfräuelein, das obengenannte, das für den Gemeindegesang eine eigene Melodie von Peter Sohren erhalten hat, die in der Frankf. Praxis 1668. S. 251 und in Sohrens Musik. Vorschmack 1683. Nr. 144. S. 168 steht, eine weitere Verbreitung jedoch nicht erlangte. — 2. Maria, das Jungfräulein zart, Lied auf Mariä Heimsuchung, ebenfalls von Peter Hagen. Es erschien mit einem kunstmäßigen Tonsatz von Johann Stobäus im 2. Teil der „Preussischen Festlieder" 1644; für den Gemeindegesang verwiesen es die alten G.-BB. allgemein auf die Weise „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", und die eigene Melodie Peter Sohrens (Frankf. Praxis 1668 u. Musik. Vorschmack 1683. Nr. 355. S. 455. 456) kam nicht in Gebrauch. — 3. Maria ging hinauf geschwind, Lied auf Mariä Heimsuchung von Johann Heermann; vom Dichter auf die Melodie „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" verwiesen, hat es eine eigene Weise nicht erhalten; vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 17. Jahrh. I. Nr. 92. S. 123. — 4. Maria kommt zur Reinigung, die doch geboren hat ohn Sünd, von Ludwig Helmbold; erhielt eine Mel. und 4stimm. Tonsatz von Joachim à Burk; neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 183. S. 270. — 5. Maria kommt zur Reinigung, wie das Gesetze lehret, Lied von Georg Reimann (vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. III. Nr. 595. S. 1080—1081), in den „Preussischen Festliedern" 2. Ausg. I. 1642. Nr. XIX einem 6stimm. Tonsatz Johann Eccards unterlegt, der ursprünglich einem Hochzeitslied („Freu dich, du frommer Bräutigam") von 1604 angehörte; vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 449. 450. Auch zu diesem Lied hat Peter Sohren eine Melodie erfunden: Frankf. Praxis. 1668. S. 250 und Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 143. S. 167. — 6. Maria zu Elisbeth geht, Lied, Mel. und vierst. Tonsatz von Barth. Helder, aus dem Goth. Cant. sacr. II. 1655 abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 524. S. 814. — 7. Übers Gebirg Maria geht (vgl. den Art.). König, Harm. Liederschatz 1738, führt im Register fünf dieser Lieder noch an, hat aber für keines mehr eine eigene Weise.

[1]) Vgl. v. Winterfeld, a. o. O. I. S. 488—490.



welche Dr. Immanuel Faißt (vgl. den Art.) 1858 für das genannte G.-B. neu erfunden hat.

Maria zart, von edler Art, Choral. Vgl. den Art. „O Jesu zart, göttlicher Art".

Markasit ist ein früher viel zu Schmucksachen verwendetes Halbmetall, das in facettierter Form eine schöne silberglänzende Politur annimmt. Manche Orgelbauer suchten (oder suchen vielleicht noch jetzt?) dem geringen Metall ihrer Pfeifen durch einen Zusatz von Markasit aufzuhelfen, der demselben mehr Härte und Steifigkeit giebt und zugleich die verdächtige bläuliche Farbe solch schlechten Pfeifenmaterials mildert. Doch soll es einem erfahrenen Revisor nicht schwer sein, den fälschenden Zusatz zu erkennen.[1])

Markull, Friedrich Wilhelm, ein tüchtiger Organist und Musiker der älteren Schule, ist am 17. Februar 1816 zu Reichenbach bei Elbing geboren. Sein Vater war Kantor und Organist daselbst, siedelte aber noch im gleichen Jahr als solcher an die St. Annenkirche zu Elbing über. Hier erhielt der junge M. den ersten Musikunterricht: auf dem Klavier und der Orgel von Karl Kloß (vgl. den Art.), dem bekannten Orgelvirtuosen, in der Komposition und im Violinspiel von dem Stadtmusikus Urban, während er gleichzeitig das Gymnasium besuchte. Weitere Musikstudien machte er auf A. Rombergs Anraten 1833—1835 in der Musikschule Friedr. Schneiders zu Dessau, nach deren Absolvierung er sich zunächst als Musiklehrer in Elbing niederließ. Im Herbst 1836 aber wurde er als Organist an die Marienkirche zu Danzig berufen und in dieser Stelle wirkte er von da ab ununterbrochen, so daß er am 1. Oktober 1886 sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum unter ehrender Teilnahme feiern konnte. 1837 übernahm er die Direktion des vom Archidiakonus Dr. Kniewel (vgl. den Art.) gegründeten Gesangvereins für geistliche und Oratorienmusik und bethätigte sich in den Konzerten desselben auch als Violinspieler und Pianist; von 1842 an war er außerdem Gesanglehrer am städtischen Gymnasium und 1847 erhielt er das Prädikat eines königl. Musikdirektors. Am 29. April 1887 starb er zu Danzig. Als fleißiger Komponist schrieb M. mehrere Opern, Oratorien, Sinfonien, Kammermusikwerke, Lieder und Gesänge, Orgel- und Klavierstücke in der älteren Weise eines Spohr und Friedr. Schneider. Von seinen Werken sind außer den Oratorien „Johannes der Täufer" und „Das Gedächtnis

[1]) Schon Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 68 meint: „Etliche wollen es (das schlechte Orgelmetall nämlich) durch Markasit verbessern, aber es ist nichts." Vgl. auch Adlung, Musica mech. org. II. S. 43. Mitzler, Musik. Bibliothek I. 4. S. 45.

der Entschlafenen", dem 86. Psalm (nach Mendelssohns Vorbild) u. a., an dieser Stelle anzuführen:

Choral-Melodien zum Gesangbuch für den evangelischen Gottesdienst, vierstimmig bearbeitet und außerdem mit einem zweiten bezifferten Baß versehen. Für Kirche, Schule und Haus ꝛc. Danzig, in Kommission bei Fr. Sam. Gerhard (1845). 8°. 2 Bl. Widmung u. Vorw., 126 S. mit 136 Chorälen, 2 Bl. Reg., 1 Bl. Errata. 2. Titelausgabe. Das. 1846. 1887 vom königl. Konsistorium für Ost- und Westpreußen nochmals herausgegeben. — Op. 23. Phantasie über den Choral „Christus der ist mein Leben" für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 53. 12 Präludien für Orgel. Das. — Op. 56. Sonate über den Choral „Nun danket alle Gott" für Orgel. Das. — 3 Nachspiele für die Orgel. Das. — Op. 61. 2 Chöre von Mendelssohn („O welch eine Tiefe") und Händel („Halleluja") für Orgel. Das. — Op. 62. 6 Nachspiele für die Orgel. Das. — 12 Chöre aus Haydns „Schöpfung" für die Orgel. Mainz, Schott. — 2 Trios (A-moll und G-dur) für Orgel. Leipz. Rieter-Biedermann. — 24 Choralvorspiele. Leipzig, Kahnt. — 6 Trios für die Orgel. Das. (Die beiden letzten Werke im „Album für Orgelspieler". Lief. 68. 69. 70).

Marpurg, Friedrich Wilhelm, der treffliche Musiktheoretiker, ist hier als Sänger Gellerts, mehr aber noch deswegen zu nennen, weil seine klassische „Abhandlung von der Fuge"[1]) mittelbar auch der evangelischen Kirchenmusik wesentliche Dienste geleistet hat und noch immer leisten kann. M. war am 1. Oktober 1718 auf einem Gute bei Seehausen in der Altmark geboren. Über seine Jugendgeschichte und namentlich darüber, wo und wie er seine umfassende allgemeine und gründliche musikalische Bildung erlangt habe, ist nichts mehr bekannt. Um 1746 finden wir ihn in Paris, wo er in bildendem Umgang mit Männern wie Voltaire, d'Alembert, Maupertuis u. a. gestanden haben soll. Von 1749 an lebte er in Berlin, einige Zeit auch in Hamburg, und schrieb seine bedeutendsten musiktheoretischen Werke. Um 1763 erhielt er das Amt des Direktors der Staatslotterie in Berlin, dem er dann bis zu seinem Ableben, am 22. Mai 1795 vorstand, zuletzt mit dem Titel eines Königl. Kriegsrats geehrt.[2]) — Der Schwerpunkt von M.s musikalischem Wirken liegt ausschließlich in seinen theoretischen und kritischen Schriften; als Komponist hat er sich nur gelegentlich in Liedern mit Klavierbegleitung, einigen Sonaten, Orgelfugen und figurierten Chorälen versucht.[3]) Die Melodien zu Gellertschen Liedern,

[1]) Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen. I. Teil. Berl. 1753. II. Teil. Das. 1754. Neue Ausg. Leipzig, Kühnel, 1806. Ausg. von S. W. Dehn. Leipzig, Peters. 1858.
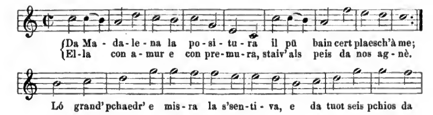
[2]) Nachrichten über sein Leben und seine Schriften geben: Reichardt, Musik. Almanach. Berl. 1796. Allg. musik. Ztg. II. Jahrg. S. 533. Gerber, Altes Lex. I. S. 882—884. Ders., Neues Lex. III. S. 329—334. S. W. Dehn in Schillings Univ.-Lex. der Tonkunst IV. S. 555—560. Fétis, Biogr. des Music. V. S. 461—464.

[3]) Das ausführlichste Verzeichnis seiner Werke findet man bei v. Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 347—350.

die er geschrieben hat, waren nur der Privaterbauung bestimmt, ohne jegliche Rücksichtnahme auf etwaige kirchliche Verwendung. Sie stehen in folgenden beiden Sammlungen:

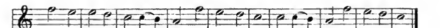
1. Geistliche, moralische und weltliche Oden verschiedener Dichter und Komponisten. Berl. 1758. G. A. Lange. Hier die Nr. 13. 15. 22. 24. 25. 26. 27. 28 zu Gellerts Liedern. — 2. Geistliche Oden, in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern Berlins. Berl. 1758. C. F. Voß. Nr. 5. 9. 17. 20. 21. 23. 26. 27. 28. 29. 30. 32.[1])

Marter Gottes, wer kann dein vergessen, heißt in den Choralbüchern öfters die Melodie, welche im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 185a. S. 149 (Ausg. 1820. S. 224) den Namen „Herr und Ältster deiner Kreuzgemeine" (vgl. den Art.) trägt. Auch unter der Benennung „Die wir uns allhie beisammen finden" kommt diese Weise da und dort vor, weil manche G.-BB. nur diese eine, letzte Strophe des überschriftlich genannten 4strophigen Passionsliedes von Christian Renatus Graf v. Zinzendorf (um 1750 gedichtet) aufgenommen haben. Da dieselbe in dem früheren Artikel nur in der jetzt kirchenüblichen Form aufgeführt ist, und da ich einen älteren Druck, als den von 1784, aus dem Jahr 1765 nämlich und aus einem ziemlich entlegenen Gebiet evangelischen Kirchengesangs, dem Ober-Engadin, nachweisen kann, mag sie in dieser vielleicht ältesten gedruckten Zeichnung nochmals hier stehen. Sie findet sich in einem romanischen Gesangbuch, das 1765 von einem Pfarrer Giovanni Frizzoni zu Celerina (einem Dorfe zwischen Samaden, Pontresina und St. Moritz im Ober-Engadin), der wie es scheint Beziehungen mit der Brüdergemeinde unterhielt, unter dem Titel: „Canzuns spiritualas davart Cristo Gesu il bun pastur e deliziusa paschura per sias nuorsas etc. Stampô à Cellerina, da Giacomo N: Gadina. Anno MDCCLXV." (Privileg vom 9. Juni 1764)[2]) herausgegeben hat, und lautet hier mit romanischem Text unter Nr. LVIII. S. 242 so:



[1]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 137—139. Becker, Die Choral-Sammlungen rc. 1845. S. 45. 46.

[2]) Dieses G.-B. war unter dem Namen des „alten Celeriner Gesangbuchs" im Engadin allgemein verbreitet, wurde 1840 in einer zweiten, zu Chur gedruckten Ausgabe nochmals herausgegeben und hat sich bis in die Gegenwart herein im Gebrauch erhalten.



Ein **Tonsatz** über die Weise von Julius Schäffer steht in dessen „Vierstimmigem Ch.-B. Bresl. 1880. Nr. 64. S. 70. 71, ein einfacherer von demselben im Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 69. S. 46.

Marx, Dr. Adolf Bernhard, der bekannte Kompositionslehrer und verdiente Musikschriftsteller ist hier zunächst als der Verfasser eines Choral- und Orgelbuchs zum Berliner G.-B. von 1829 aufzuführen, in welchem er nach langer Zeit zuerst wieder versucht hat, den Choral in künstlerischer Weise, „wie er für sich, in seinem Wesen ist, frei von Rücksichten auf die zufällige Hülfsbedürftigkeit der Ausführenden und auf zufällige Wendungen einzelner Textverse" für die „Ausführung bald durch die Orgel, bald durch den Chorgesang" darzustellen.[1]) In der Kompositionslehre begründete M. eine neue Methode dadurch, daß er die Melodie zu deren Ausgangs- und Mittelpunkt machte. Sein größtes Verdienst auf diesem Gebiete aber war, daß er mit den rationalistischen Lehrsystemen, die in Gottfried Weber ihren Höhepunkt erreicht hatten,[2]) gründlich brach und der musikalischen Kunstlehre einen neuen positiven, vorzugsweise aus Bach und Beethoven geschöpften Inhalt gab. Hatte er damit schon einen heilsamen Einfluß auch auf die Kirchenmusik geübt, so erwarb er sich um diese ein ungleich größeres Verdienst noch dadurch, daß er mit als einer der ersten in die Reihe der Vorkämpfer für den wiedererstehenden Seb. Bach eintrat, einige von dessen Hauptwerken edierte und in Schrift und Wort den Zeitgenossen unermüdlich und mit Begeisterung dessen überragende Bedeutung verkündete.[3]) — M. war am 15. Mai[4]) 1799 als der Sohn eines Arztes zu Halle geboren. „Von der frühesten Jugend an mit Liebe für die Werke der Tonkunst und dem Drange zu eigenem Schaffen erfüllt, lange naturalisierend, dann einen Unterricht hastig und eifrig mir angewinnend, der, in vieler Beziehung dankenswert, nur das eine Heißgewünschte, praktische Anleitung, nicht gewährte und mir einstweilen auch jene wenigstens nicht wertlose Unbefangenheit des reinen Naturalisierens störte: sah ich mich immer und immer wieder auf mich selbst zurückgewiesen" — so schildert er

[1]) Vgl. darüber seine „Lehre von der musik. Komposition". 4. Ausg. 1852. Bd. I. S. 316. 317 und die Anm. auf S. 363.

[2]) Und Blüten gezeitigt hatten, wie jenes unglaubliche „Recensere errores minimum, maximum est emendare opus, perficere inceptum" des Abt Vogler mit Bezug auf Bachsche Choräle auf dem Titelblatt der „Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber." Leipzig, Peters.

[3]) Wir erinnern nur an seinen trefflichen Artikel „Bach" in Schillings Univ.-Lex. der Tonkunst. I. S. 371—378.

[4]) Nicht „27. Nov.", wie Mendels Lex. VII. S. 94 gegen Schilling, a. a. O. IV. S. 577; Fétis, Biogr. des Music. VI. S. 11, u. a. ausdrücklich bemerkt.

selbst seine ersten musikalischen Studien unter des alten Türk Leitung.[1]) Da er zum Juristen bestimmt war, absolvierte er die juristischen Studien an der Universität seiner Vaterstadt und arbeitete auch kurze Zeit als Referendar beim Oberlandesgericht zu Naumburg. Dann aber wandte er sich nach Berlin, machte dort unter Zelter weitere Studien in der Musiktheorie und begann bald selbst Musikunterricht zu geben. 1824 begründete er mit dem Musikalienhändler Schlesinger die „Allgemeine Berliner Musikzeitung", die er während ihres siebenjährigen Bestandes mit wachsendem Geschick und Erfolg leitete.[2]) 1827 erteilte ihm die Universität Marburg den Doktortitel, und von 1830 an hielt er musikwissenschaftliche Vorlesungen an der Universität Berlin, an der er dann 1832, als Bernhard Kleins Nachfolger, auch zum Universitätsmusikdirektor ernannt wurde. An der 1850 von ihm in Gemeinschaft mit Julius Stern und Theodor Kullak gegründeten „Berliner Musikschule" (jetzt Sternsches Konservatorium) übernahm er ebenfalls den Kompositionsunterricht, zog sich jedoch schon 1856 wieder zurück und beschränkte sich von da ab auf die Thätigkeit an der Universität und einen vielgesuchten Privatunterricht. M. starb zu Berlin am 17. Mai 1866. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Evangelisches Choral- und Orgelbuch. 235 Choräle mit Vorspielen, zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch. Berlin, 1832, bei G. Reimer. Qu. Fol. VI u. 277 S. u. 2 Bl. Reg.[3]) — 2. Melodienbuch dazu, 235 Choralmelodien nach dem evang. Choral- und Orgelbuch, alle im neuen Berliner Gesangbuche erforderten Melodien in sich fassend. Berlin, 1832. Reimer. 8°. — 3. 2 Motetten für 6stimmigen Männerchor. Op. 4. Berlin, Bahn. — 4. Der erste Psalm für 4stimmigen Männerchor. Op. 5. Das. — 5. Die Oratorien „Johannes der Täufer" und „Moses". — 6. Hymne für 4 Singstimmen mit Orchester. — Von Bachs Werken hat M. herausgegeben: die Matthäuspassion (Berlin, Schlesinger), die H-moll-Messe (Ebendas.), 6 Kirchenkantaten (Bonn, Simrock) und „Noch wenig bekannte Orgelkompositionen von Seb. Bach" (3 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel).[4])

Marx, Ernst, ein älterer Orgelbauer in Berlin, war 1728 geboren und ein Schüler Joachim Wagners. Er baute für mehrere Berliner Kirchen (Dreifaltigkeitskirche 1775, Luisenstädtische Kirche 1776, Georgenkirche 1782) ansehnliche Orgelwerke, und starb im März 1799 im 72. Lebensjahr. Sein Sohn Friedrich Marx führte das väterliche Geschäft, in dem er schon lange neben dem Vater

[1]) Vgl. die Vorrede zur ersten Ausgabe der Kompositionslehre, in der 5. Aufl. I. S. XII.

[2]) Namentlich suchte er in derselben ein richtigeres Verständnis der Werke Beethovens zu fördern, was dieser selbst in einem Briefe an Schlesinger vom 25. Sept. 1825 (vgl. Nohl, Briefe Beethovens. Stuttg. 1865. Nr. 368) als dankenswerten ihm geleisteten Dienst anerkannt hat.

[3]) Vgl. darüber Leipz. Allg. musik. Ztg. XXXVI. S. 305 ff.; Eutonia, Jahrg. X. S. 85. Becker, ChoralsammL. 1845. S. 136. 137.

[4]) Ein vollständiges und ausführliches Verzeichnis von Marx' Werken findet man bei Ledebur, Tonkünstler-Lex. Berlins. 1861. S. 351—353.

thätig gewesen war, fort. Nachdem er sich durch eine in Rostock aufgestellte Orgel besonders empfohlen hatte, wurde er 1795 nach Schwerin berufen, um die dortige 1790 von dem Orgelbauer Johann Georg Stein aus Lüneburg begonnene, aber nicht vollendete (er war während des Baues irrsinnig geworden) Domorgel zu vollenden. Vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 21—26, wo namentlich die Marxschen Trompeten, sowie die praktische Anlage seiner Koppelungen gerühmt werden. 1817 erbaute er ein Orgelwerk, dessen Äußeres nach Schinkels Zeichnung ganz aus Eisen gegossen war, während die Pfeifen aus Zink hergestellt wurden. Als Gegner des Abt Vogler (vgl. den Art.) gab er 1800 eine Schrift „Über die mißlungene Umschaffung der St. Marienorgel in Berlin nach Abt Voglers Angabe" heraus, und verteidigte seine hier gemachten Aufstellungen noch weiter in der Allg. musik. Ztg. IV. Intelligenzblatt Nr. 6. Er hat auch die sehr alte, historisch interessante Orgel zu Beskow 1818 abgebrochen und durch eine neue ersetzt.[1])

Material der Orgelpfeifen. Für die Kirchenorgel der Gegenwart kommen als Materialien, aus denen die Pfeifen hergestellt werden, nur Zinn (vgl. den Art.), Metall (vgl. den Art.) und Holz in Betracht.[2]) Die Wahl des Materials für die einzelnen Stimmgattungen wird in der Praxis öfters von der Kostenfrage mitbestimmt, während allein die Rücksicht auf die jeweilen gewünschte Klangfarbe maßgebend sein sollte. Denn ob zwar die Theorie immer von der Voraussetzung ausgeht, die Pfeifenkörper seien so stark gearbeitet, daß sie nur die feste Umhüllung der in ihnen schwingenden Luftsäule bilden, nicht aber selbst mitschwingen, nicht mit in die Bewegung hineingezogen werden: so trifft diese Voraussetzung doch nur bis zu einem gewissen Grade zu. Mehr oder weniger schwingt der Pfeifenkörper immer mit nnd das verschieden dichte Material, aus dem er besteht, übt seinen Einfluß auf die Klangfarbe. Dieser Einfluß aber zeigt sich so, daß reines Zinn den scharfen, hellen, durchdringenden, Holz den vollen, weichen dunkeln Ton begünstigt, während Metall — als Terminus der Orgelbauer also eine Mischung von Zinn und Blei — eine zwischen der des Zinnes und Holzes die Mitte haltende Klangfarbe erzeugt,

---

[1]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1836. S. 128 und Grove, Dict. II. S. 585.

[2]) Ehmals wurden die Schallbecher mancher Zungenstimmen aus Messing (beim Messingregal) gemacht. Nach Werckmeister, Org. Gruning. rediv. 1705. § 5 waren in der berühmten Orgel zu Grüningen „die Corpora aller in diesem Wercke befindlichen Schnarrwercke von starkem Meßing, welche am Gewicht woll über 6 Centner halten und sehr Kostbahr sind." Vgl. auch Walther, Musik. Lex. 1732. S. 145. 146. Bloße Kuriositäten sind es, wenn in einzelnen Orgeln die Pfeifen aus Elfenbein, Ebenholz, Thon, Papier u. s. w. waren, wie ältere Orgelschriftsteller, z. B. Prätorius, Synt. mus. II. S. 92. 185, Adlung, Mus. mech. org. I. S. 55. 56 u. a., in ihrer Vorliebe für alles „Curieuse" berichten. Auch Töpfer (Die Orgel 2c. 1862. S. 88) hat einen Versuch mit Pfeifen aus Papier gemacht, und noch neustens wird von einer Orgel im Oratorio Santa Cristina zu Mailand berichtet, in der ein Abbate Crespi Reghizzo die Pfeifen aus Lederkarton hergestellt hat. Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 74—77.

so zwar, daß sich diese um so mehr der des ersteren, oder der des letzteren Materials nähert, je weniger oder je mehr Bleizusatz (der, beiläufig bemerkt, die Hälfte des Gewichts unter keinen Umständen überschreiten sollte) das Metall enthält. Daraus erklärt sich die Verwendung dieser drei Arten von Material für die verschiedenen Orgelstimmen. Man läßt daher Principale, Oktaven, Mixturen, Scharff, Cymbel, sowie die scharfstreichenden, engmensurierten Stimmen, wie Viola di Gambá, Salicional, Fugara u. a. aus mindestens 14lötigem Zinn arbeiten. Weniger gutes Metall wird zu Stimmen schwächeren, bedeckten Tones, also zu Kornett, Quinte, Gemshorn, Rohrflöte, Quintatön und den kleineren Gedackten gewählt. Holz dient zu den Flötenstimmen, großen Gedackten, und den großen Pedalstimmen.[1]) Eine Verbindung von Holz-, Metall- oder Zinnpfeifen in einer und derselben Stimme — die höheren Oktaven aus Metall, die tiefe aus Holz — läßt sich nur durch die Not, den Mangel an Geldmitteln entschuldigen, da, trotz aller entgegenstehenden Behauptungen, die Verschiedenheit des Materials bemerkbar bleibt. — Von Holzarten werden zu Pfeifenkörpern hauptsächlich Kiefer- (und je nach der Gegend, in der ein Orgelbauer seine Werkstätte hat, auch Rottannen-)holz, zu den Vorschlägen und Füßen (gewöhnlich gedreht) aller und den Vorderseiten (Deckeln, Labiumseiten) der kleineren aber Hartholz, gewöhnlich Eichenholz verwendet. Zu den feineren Flötenstimmen, namentlich den gebohrten und gedrehten, wird in der Regel Birnbaumholz oder ein anderes feines Hartholz genommen. — Von einzelnen Orgelbauern ist auch der Versuch gemacht worden, Zink, das leichter und billiger als Zinn ist, zu Pfeifenkörpern zu verwenden; es wird geglüht, so daß es seine Sprödigkeit und das Klirren verliert und eignet sich dann wohl z. B. zu Schallkörpern der großen Zungenstimmen, nur muß es die erforderliche Dicke haben, damit es einen festen Ton gebe. Ob es empfehlenswert sei selbst einem großen Principal 16′, dessen Kerne, Füße und Labien von Zinn sind, in den 12 tiefsten Tönen Pfeifenkörper von Zink aufzusetzen, wie dies z. B. der Orgelbauer Stahlhuth in der Konzertorgel zu Aachen gethan hat,[2]) mag dahingestellt bleiben.

Matthäi, Konrad, ein Kirchenkomponist der Eccard-preußischen Tonschule und tüchtiger Musikgelehrter, der aber auch Jurisprudenz studiert und sich den Titel eines

[1]) Über das für manche einzelne Orgelstimme angemessenste Material sind die Ansichten der Orgelbauer verschieden. So soll Friedr. Schulze erklärt haben: „wenn mir das Zinn geschenkt wird, kann ich keine Gambe daraus machen;“ vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 18 bis 20 und Orgelbau-Revisor 1877. S. 35—36. Haas, Schweiz. Musikztg. XXIII. Jahrg. 1883. Nr. 17. S. 135 sagt, daß auch einige der Ansicht seien: „man könne keine schöne Pfeifen machen, wenn sie von reinem englischem Zinn gemacht werden, man müsse etwas Blei zusetzen,“ fügt aber bei: „dies ist ganz unrichtig!“ Der Orgelbauer Sonreck in Köln sucht den Grundsatz durchzuführen, das Holz so viel wie möglich aus der Orgel zu verdrängen und dafür Metall anzuwenden.“ Vgl. Jepkens, Die neue Orgel in Kempen. 1876. S. 26.

[2]) Vgl. darüber Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaus-Saale zu Aachen. 1876. S. 58. 59, sowie die Disposition mit dem Verzeichnis des Pfeifenmaterials das. S. 33. 34; Heinrich, a. a. O.

Doctor juris erworben hatte. Er war 1610 zu Braunschweig geboren, und als 1631 der Kantor Heinrich Grimm (vgl. den Art.) aus dem zerstörten Magdeburg dorthin übersiedelte, wurde er dessen Schüler in der Musik.[1]) Später finden wir ihn zu Königsberg, wohin er wahrscheinlich „um zu studieren gekommen" war, und wo er 1652 „mit Beliebung der löblichen philosophischen Fakultät Churf. Br. Pr. Universität zu Königsberg" ein „gutes Buch" von den „Modis musicis" herausgab. In Königsberg fand er dann auch eine bleibende Anstellung, indem er 1654 als Georg Huckes Nachfolger Kantor an der Altstädtischen Kirche und Schule daselbst wurde und als solcher bis 1667 wirkte. Ob er in diesem Jahre gestorben, oder nach Braunschweig zurückgekehrt sei, ist noch nicht festgestellt. Zwar bezeugen mehrere ältere Schriftsteller, daß er auch als Doctor juris zu Braunschweig gelebt habe, aber sie geben keinerlei Andeutung darüber, ob dies vor oder nach seiner Anstellung in Königsberg gewesen sei.[2]) Als Komponist hatte sich M. in Königsberg an den Werken von Eccard und Stobäus zu einem der besten Meister der preußischen Tonschule herangebildet, blieb aber nicht bei deren Weise des Satzes für den reinen a cappella-Gesang stehen, sondern wandte bereits auch Instrumente an.[3]) Von seinen Tonsätzen hat v. Winterfeld (Ev. K.-G. II. S. XIII ff.)

dreizehn einzelne Stücke aufgefunden und daselbst II. Notenbeisp. Nr. 70. S. 52 den Begräbnisgesang „Herr Jesu, Trost in aller Not" mitgeteilt. Außerdem steht bei v. Winterfeld und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 573b. S. 866—868 ein fünfstimmiger Satz zu „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „aus der preußischen Tonschule, vielleicht von Konrad Matthäi. Handschriftlich 1647."

Mattheson, Johann, der berühmte Musikschriftsteller und Kritiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der hauptsächlich als solcher, nicht aber als Komponist, soviel er auch Kantaten und Oratorien geschrieben, einen bedeutenden Einfluß auch auf die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik geübt hat, war am 28. September 1681 zu Hamburg als der Sohn eines Steuereinnehmers geboren. Von Jugend auf in die Unnatur der Zopfzeit mit ihrer inneren Verderbnis und ihrem äußeren Glanz tief verstrickt, trat er schon als neunjähriger Knabe öffentlich als Orgel- und Klavierspieler, sowie als Sänger eigener Kompositionen auf und wurde

[1]) Er war also durch diesen seinen Lehrer nur mittelbar, nicht unmittelbar, wie Schoeberlein-Riegel, Schatz III. S. 1059, irrtümlich meinen, ein Schüler des Mich. Prätorius, der ja schon 1621 gestorben war. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. VII.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 389, wo nach Anführung der Herausgabe der Schrift „De Modis musicis" von 1652 gesagt ist: „daß er nachhero als Doctor juris zu Braunschweig gelebet, ist aus Herrn Doct. Meyers Critico sine crisi, p. 53 in der Anmerkung zu ersehen" (es ist die Schrift des Dr. Joachim Meyer in Göttingen gegen Mattheson in Sachen der Kirchenmusik gemeint). Vgl. auch Werckmeister, Mus. Mathem. Hodegus. 1687. S. 127 u. Forkel, Musik. Literatur 1792. S. 274.

[3]) Vgl. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 101.

sogar, da er „eine umfängliche, helle und liebliche Diskantstimme" besaß, als Sänger bei der Hamburger Oper verwendet. Mit 15 Jahren wurde er 1697 erster Sänger bei dieser Bühne, der er dann bis 1705 angehörte, „fast immer die Hauptperson nicht ohne allgemeinen und großen Beifall der Zuschauer" vorstellend, wie er selbst zu bemerken nicht unterläßt. 1699 brachte er bereits auch eine erste Oper eigener Komposition zur Aufführung, die er nicht nur selbst dirigierte, sondern in der er auch die Hauptrolle sang.[1]) Mit Händel, der 1703 nach Hamburg gekommen war, verband ihn bald eine intime Freundschaft, die freilich mehr als eine harte Probe zu bestehen hatte, da M. sich zum Mentor seines großen Kunstgenossen aufwarf, um ihn, der anfangs noch „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten setzte, die noch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, durch die hohe Schule der Oper ganz anders zuzustutzen." Noch im selben Jahre machten dann beide Freunde einen Besuch bei dem alten Buxtehude zu Lübeck.[2]) Neben seinem musikalischen Thun und Treiben hatte aber M. auch Zeit gefunden, sich „in der englischen, französischen und italienischen Sprache sowohl, als in der Rechtsgelehrsamkeit durch beständigen Fleiß festzusetzen," und diese seine, wenn auch nicht eben tief gehende, so doch äußerlich glänzende universelle Bildung verschaffte ihm 1704 zunächst die Stelle eines Hofmeisters bei dem Sohne des damaligen englischen Geschäftsträgers zu Hamburg, der ihn dann 1706 zu seinem Legationssekretär machte, eine Würde, auf die sich M., namentlich nachdem sie ihm später noch den Titel eines Legationsrates eingetragen hatte, besonders Großes zu gute that. Zu diesem Amte erhielt er 1715 noch die Stelle eines Musikdirektors und Canonicus minor am Dom seiner Vaterstadt, die ihm nun Veranlassung gab, eine ganze Reihe von Kirchenkantaten zu schreiben, und die er inne hatte, bis ihn 1728 ein in völlige Taubheit übergegangenes Gehörleiden zwang, sie niederzulegen und sich ganz auf die schriftstellerische Thätigkeit zu beschränken. Er hatte sich vorgesetzt, „so viele Werke drucken zu lassen, als er Lebensjahre zählen würde", und als er am 17. April 1764 im Alter von 83 Jahren starb, hatten statt 83, 88 Werke seiner Feder die Presse verlassen." — Man hat M. einen Mann genannt, der „halb Pedant und halb Revolutionär, halb Charlatan und halb Reformator" gewesen sei, und bei dem „der große Mann und der Geck stets nahe zusammen gegrenzt" haben.[3]) Bei näherer Betrachtung seines Lebens und Wirkens als Musikschriftsteller und als Musiker, insbesondere als Kirchenmusiker, tritt aber der große Mann sehr stark zurück und dagegen der Geck aufs unliebsamste in den Vordergrund. Maßlos eitle und bis zum

[1]) Derselben folgten noch verschiedene andere, die man bei Gerber, Altes Lex. I. S. 911. Fétis, Biogr. univ. des Music. VI. S. 29, u. a. verzeichnet findet.

[2]) Vgl. Matthesons Ehrenpforte 1740. S. 94 ad voc. „Händel". Spitta, Bach I. S. 255. 256.

[3]) Vgl. W. H. Riehl, Musik. Charakterköpfe. 2. Aufl. 1857. I. S. 35—72: „Die Schriftgelehrten mit Zopf und Schwert. Mattheson und seine Zeitgenossen."

Kindischen gehende Selbstgefälligkeit erscheint als der Grundzug seines Wesens und als das treibende Motiv seiner gesamten Thätigkeit.[1]) Seine Person in eitlem Selbstruhm in ein möglichst glänzendes Licht, sich den Größten und Besten seiner Zeit mindestens gleich, wenn nicht voranzustellen, das war immer und überall sein eifriges Bestreben und machte ihn unter Umständen zum litterarischen Raufbold der niedrigsten und derbsten Art. Es zieht sich dieses Bestreben als unangenehme Beigabe durch alle seine Schriften, auch durch die relativ wertvollen, in denen er mit Erfolg für den Fortschritt in der musikalischen Kunst und ihrer Theorie eingetreten ist. Daß die veralteten Satzungen der Vokalpolyphonie, wie die Solmisation, die Diatonik der Kirchentonarten u. dgl. aufgegeben und die neuen, freieren musikalischen Kunstformen des monodisch-instrumentalen Stils der Oper namentlich auch für die evangelische Kirchenmusik mehr und mehr fruchtbar würden: dazu hat M. als Musikschriftsteller mitgewirkt und damit hat er sich ein unbestreitbares Verdienst erworben. Ein gleiches Verdienst sich auch als Komponist, insbesondere als Kirchenkomponist zu erwerben, hat er dagegen nicht vermocht. Dazu mangelte ihm ein tiefer gründendes Talent, und daran hinderte ihn hauptsächlich wieder seine grenzenlos eitle Selbstgefälligkeit. Das Anch' io, das ich kanns auch, und ich kanns ebenso gut oder noch besser als Händel und Bach steht in seinen Passionsmusiken und Kirchenkantaten immer in der aufdringlichsten Weise im Vordergrund. Effekt um jeden Preis, vor allem um den der kirchlichen Würde und Wahrheit, bis zum Lächerlichen und kindisch Naiven gehende und zu jeder Zeit oder Unzeit angebrachte Wort- und Tonmalereien: das war seine Losung.[2]) Zum bloßen Effektmittel und zur Unterlage „geringfügiger Künstelei" hat M. gleich andern seiner Zeit- und Kunstgenossen namentlich auch den Choral erniedrigt. Daß er aber die kirchlich-symbolische Bedeutung des Chorals nicht erkannt und in seiner Behandlung desselben alle Rücksichten auf sie beiseite gesetzt hat: dadurch allein schon ist er als Kirchenkomponist gerichtet. Es erscheint daher auch zwecklos, seine kirchlichen Stücke hier im einzelnen anzuführen; sie hatten schon für seine Zeit nur ganz vorübergehende, für die unsrige haben sie gar keine Bedeutung mehr;[3]) daher nennen wir nur:

Die Passionsmusik „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus". Text von Barthold Heinr. Brockes. 1718.[4]) — Von M.s

[1]) Selbst in seinem Äußern muß die Eitelkeit in auffälliger Weise hervorgetreten sein. Erzählt er doch in der Ehrenpforte 1740. S. 126. Anm. selbst: „Es gab eine Zeit, da mich Händel nur aus jalousie die weisse Cravatte fein spöttisch nannte."

[2]) Kam er doch in seiner Brockesschen Passion, um die Worte, daß den Rücken des gegeißelten Erlösers „Regenbogen ohne Zahl als lauter Gnadenzeichen schmücken", zu malen, auf die kindische Spielerei, die drei Querbalken der 32stel Notenfiguren in Bogenform zu ziehen. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 179.

[3]) Er selbst zählt sie Ehrenpforte 1740. S. 204 sorgfältig und mit gehöriger Hervorhebung von Details auf. Vgl. auch Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 234. 235.

[4]) Einzelne Nummern aus diesem Werk findet man neu gedruckt bei v. Winterfeld, Ev.

Schriften führen wir als die wichtigsten an: Das neueröffnete Orchester. Hamb. 1713. — Das beschützte Orchester. 1717. — Das forschende Orchester. 1721. — Critica musica. 2 Bde. Das. 1722—1725. — Musikalischer Patriot. Das. 1728. — Große Generalbaßschule. Das. 1731. — Kleine Generalbaßschule. Das. 1735. — Der vollkommene Kapellmeister. Das. 1739. — Grundlage einer Ehrenpforte. Das. 1740. —

Mechanik, die, der Orgel, begreift die sämtlichen beweglichen Teile eines Orgelwerkes in sich, welche in irgend einer Weise und Richtung für das Erklingen der Pfeifen direkt oder indirekt thätig sind. Solche sind: 1. die Traktur, d. h. der gesamte, mehr oder weniger komplizierte Mechanismus — Klaviaturen, Abstrakturen, Wellaturen — welcher vom Orgelspieler in Bewegung zu setzen ist, um durch das Öffnen der Spielventile dem tonerzeugenden Wind den Zugang zu den Pfeifen frei zu machen; 2. die Registratur, oder das Regierwerk, die Mechanik der Registerzüge vom Registerknopf (Manubrium) bis zur Schleife oder dem Registerventil; 3. die Balg-Mechanik. Da wir in unserem Buche die einzelnen Teile der Orgelmechanik in besondern Artikeln des näheren beschreiben, so braucht hier nur im allgemeinen noch bemerkt zu werden, daß ruhig-geräuschlose, möglichst leichte Bewegung und prompteste Wirkung die vornehmsten Erforderniße für diese Mechanik sind, und daß die Meister der Orgelbaukunst von jeher eine besondere Ehre darein gesetzt haben, die Mechanik in allen, auch den geringsten und unscheinbarsten Teilen mittelst gewissenhafter und sorgfältiger Arbeit so herzustellen, daß dieselbe ihrem Zwecke in thunlicher Vollkommenheit entspreche.

Mechanische Züge im Regierwerk der Orgel heißen diejenigen Registerzüge, welche nur eine Vorrichtung in der Orgelmechanik, eine Koppel, ein Sperrventil, den Calkantenruf u. dgl. in Bewegung setzen, nicht aber die Schleifen, oder bei der Kegellade die Registerventile der klingenden Stimmen öffnen. Vgl. die Art. „Blind", „Nebenzüge".

Mehmel, Friedrich A., ein tüchtiger Orgelbauer zu Stralsund, der am 6. Dezember 1827 zu Allstedt im Großherzogtum Weimar geboren ist. Er arbeitete von 1845 an in den Orgelbauwerkstätten von Ibach in Barmen, Strobel in Frankenhausen, Schulze in Paulinzelle, Ladegast in Weißenfels, und übernahm 1858 das Orgelbaugeschäft des verstorbenen W. Fernau zu Stralsund, neben welchem er später noch eine Werkstätte zu Wismar in Mecklenburg errichtete. Er erfand eine pneumatische Traktur ohne Winkel, Wellen und Abstrakten, und hat in seinem Wirkungskreis eine Anzahl guter Orgelwerke, zum Teil von beträchtlicher Größe erbaut, von denen Wangemann nennt:

Kirchenges. III. Notenbeisp. Nr. 56—59. S. 50—58, und bei Bitter, a. a. O. Notenbeilagen Nr. III. S. 17—27. 5 Stücke.

1. Die Orgel der Marienkirche zu Greifswald. 36 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 2. Die Orgel der Jakobikirche zu Stralsund. 68 kl. Stn. 4 Man. und Ped. — 3. Die Orgel der Johanniskirche zu Stralsund. 22 kl. Stn. 2 Man. u. Ped.[1])

Meier, Peter, ein Ratsmusikus zu Hamburg um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er gehörte dem Ristschen Sängerkreise an und hat zu Rists „Neuer Himlischer Lieder sonderbahres Buch." Lüneburg 1651 (2. Ausgabe 1652) die folgenden drei Melodien geliefert:

„Allmächtiger und großer Gott" — d d d | g a b c | a; „Du mächtigster Herr Jesu Christ" — c e g | f e | d d | c, und „O Gott, der du mit eigner Hand" — d c b | a b c a | b c b a g | a,

von denen jedoch, da diese Lieder nach bekannten Melodien („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", „Ein feste Burg ist unser Gott" und „Vater unser im Himmelreich") gesungen werden konnten, keine in kirchlichen Gebrauch gekommen ist.[2]) Außer diesen hat er noch zu 50 weltlichen Liedern, zu Schupps Morgen- und Abendliedern, und dessen Passions-, Buß-, Trost-, Bitt- und Dankliedern 1655, zu Philipps v. Zesen Dicht-, Jugend- und Liebesflammen, sowie zu dessen Geistl. Seelenlust Melodien gesetzt. Gerber, Neues Lex. III. S. 414. 415 führt von ihm noch an: „Christliche Musicalische Klag- und Trost-Sprüche von 3 und 4 Stimmen und einem B. C. Hamburg 1653. 4°."[3])

Mejer, Johann David, ein Ratsherr zu Ulm, der 1692 (1691) daselbst ein G.-B. unter dem Titel „Geistliche Seelenfreud x. von einem Davidschen Musikfreunde" herausgegeben hat, in welchem er 52 von ihm komponierte Melodien, auch zu bekannten und bereits mit Melodien versehenen Liedern, veröffentlicht hat. Keine dieser Weisen hat kirchliche Geltung erlangt, dagegen scheint nach Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 eine der von ihm erfundenen Melodien in die Weise „Jesu, deine Passion"(Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 159), eine andere in „Mein Jesus lebt, was soll ich sterben" (Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 68) teilweise übergegangen zu sein.[4])

---

[1]) Vgl. die Dispositionen dieser Werke bei Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 526 bis 529; das. S. 437—440 und Abbildungen Fig. 50 auch Beschreibung und Abbildung der Mehmelschen Traktur, sowie S. 412—414, u. Abbildgn. Fig. 51. 52 u. Fig. 37 der Mehmelschen Einrichtung des pneumatischen Hebels und des Registerhebels.

[2]) Die dritte dieser Mel. findet man aus dem Original abgedruckt bei v. Winterfeld, Ev. Kirchen-Ges. II. Notenbeisp. Nr. 149. S. 165.

[3]) Er meint, derselbe habe wahrscheinlich in Amsterdam gelebt, weil dort 1660 ein weltliches Musikwerk (Tänze) unter dem Namen „Peter Meyer" gedruckt worden ist, wie er Corn. à Beughem, Bibliogr. Math. S. 348 und 547 entnimmt.

[4]) Vgl. auch Wetzel, Hymnop. II. S. 143 u. Haug, Die Liederdichter des Württ. G.-B.s Stuttg. 1780. S. 42. Bei v. Winterfeld, Evang. K.-G. II. Notenbeisp. Nr. 211. S. 191 bis 192 ist eine Mel. Mejers zu „Jesus meine Zuversicht" abgedruckt.

Meiland,[1]) Jakob, ein deutscher Kontrapunktist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Werken Ambros, Gesch. der Musik III. S. 561 sagt: „seine Gesänge sind Vorboten der herannahenden neuen Zeit, den Gesängen der Venezianer Donati und Gastoldi sich anreihend.“ Er war 1542 zu Senftenberg in der sächsischen Oberlausitz geboren,[2]) und hatte seine musikalische Bildung als Chorknabe der Kurfürstlichen Kapelle zu Dresden unter des trefflichen Matthens Le Maistre's Leitung erlangt (Vgl. Kade, Mattheus Le Maistre. 1862. S. 109). Später wurde er Kapellmeister am fürstlichen Hofe zu Ansbach und machte von da aus eine längere Reise nach Italien, wo er in Rom und Venedig bei den besten Meistern den Kontrapunkt studierte. Nachdem er 1563 nach Ansbach zurückgekehrt war, begann er die Herausgabe seiner Gesangswerke. In der Dedikation an den Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen, die er 1575 einem solchen beigab, bemerkt er, daß „als er ab officio Chori aulici, Georgii Friderici, Marchionis Brandenburgensis, ad liberale otium clementer et honeste sei dimittirt worden, Hieronymus Glauburgerus, ein Doctor U. J. und Frankfurtischer Patricius, nebst noch andern ihn mit großen praemiis dahin vermocht hätten, das teutsche Psalterium Lutheri in die Music zu bringen.“[3]) Danach war er auch als Setzer von Choralmelodien thätig, obwohl kein gedrucktes Zeugnis dieser Thätigkeit vorhanden ist. Aus der schon genannten Dedikation wurde geschlossen, daß M. um 1575 in die Dienste des Landgrafen von Hessen getreten sei und in Kassel gelebt habe, und hier ließ man ihn auch 1592 oder 1593, oder aber 1607 sterben. Neuerdings hat aber Fétis aus dem Vorbericht, den der Herausgeber seiner nachgelassenen „Cigneae Cantiones“, Eberhard Schellius aus Dannenberg im Hannöverschen, diesem Werke 1590 beigab, eruiert, daß M. zuletzt als Kapellmeister, oder wie v. Winterfeld will, als einfacher Kantor im Dienste des Herzogs Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg zu Celle gelebt hat, und dort schon 1577, erst 35 Jahre alt, gestorben ist.[4]) — Von ihm erschienen folgende Kirchenwerke:

1. Cantiones sacrae quinque et sex vocum etc. Nürnberg, 1564. 12 fünfst. und 5 sechsst. Motetten. — 2. Selectae cantiones quinque et sex vocum. Nürnb. 1572. — 3. Cantiones sacrae quinque et sex

---

[1]) Der Name wird auch „Meyland“ und „Mailand“ geschrieben; vgl. Samuel Großer, Lausitzische Merkwürdigk. IV. S. 179. Schilling, Universal-Lex. IV. S. 634. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 715.

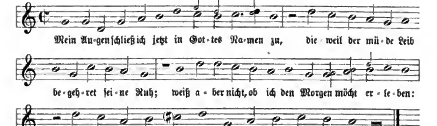
[2]) „Senfftenbergensis“; Nicod. Frischlin in seinen Orationes insigniores aliquot. Straßb. 1605 nennt ihn „Misnicus“.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 395. Auch Fétis, Biogr. des Music. VI. S. 67 glaubt, „qu'il vécut quelque temps à Francfort où il a publié plusieurs ouvrages“.

[4]) Vgl. Fétis, a. a. O. S. 67, und v. Winterfeld, Evang. Kirchen-Ges. I. S. 339. 340. v. Winterfeld hat I. Notenbeisp. Nr. 43. 44 auch zwei Tonsätze von Meiland mitgeteilt. Zwei Tonsätze von ihm zu „Herzlich thut mich erfreuen“ stehen auch bei Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. 236 u. 237.

vocum. Nürnb. 1573. — 4. XXXIII Motetten mit deutschem und lateinischem Text. Frankfurt, 1575 (mit der Dedikation an den Landgrafen von Hessen). — 5. Sacrae aliquot cantiones latinae et germanicae quinque et quatuor vocum. Frankf. 1575. 22 Motetten. — 6. Cantiones aliquot novae, quas vulgo motetas vocant quinque vocibus compositae etc. Frankf. 1576. 2. Ausg. als Harmoniae sacrae quinque vocum. Erfurt, 1588. — 7. Cygneae Cantiones latinae et germanicae Jacobi Meilandi Germani, quinque et quatuor vocibus, in illustrissima aula Cellensi, paulo ante obitum summa diligentia ipso compositae. Nunc primum in lucem editae opera et studio Eberhardi Schellii Dannenbergii. Cum praefatione ejusdem. Wittenberg, 1590. 4⁰. 9 Motetten mit lateinischem Text zu 5 Stn., 6 zu 4 Stn., 4 deutsche Choralsätze zu 5, und 3 zu 4 Stn. — [1])

Mein Augen schließ ich jetzt in Gottes Namen zu, Choral von Matthäus Apelles v. Löwenstern. Das Lied und seine Originalweise erschienen zuerst in dem Breslauer G.-B. „Geistliche Kirchen- vnd Hauß-Music ꝛc. Breßlaw, Baumann (1644)". S. 821 und von der 5. Ausgabe dieses Buches an als Nr. XXVIII der demselben vorgebundenen „Apellis-Lieder". Von hier gingen beide, das Lied und seine Melodie, nachdem sie zuerst Johann Crüger in das Rungesche G.-B. Berl. 1653. S. 32 und in die Praxis piet. melica. 1656. S. 47 aufgenommen hatte, in alle wichtigeren G.-BB. des 17. und 18. Jahrhunderts über.[2]) Die Melodie heißt im Original und in der durch kleine Noten angedeuteten neueren kirchlichen Form:
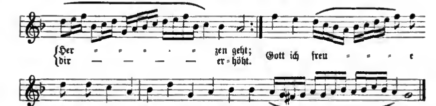


Sie steht mehr oder weniger originalgetreu bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 339. S. 150; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 42; König, Harm. Liedersch. 1738. S. 483;
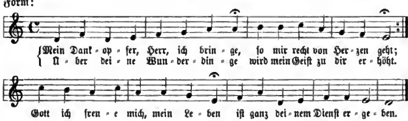
[1]) Aus diesem letzten Werke findet sich die vierstimmige Motette „Alles Fleisch ist wie Gras (Flens ego sum genitus)" neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 609. S. 888—891.

[2]) Vgl. die genauen Nachweisungen über die Verbreitung bei Mützell, Geistl. Lieder des 17. u. 18. Jahrh. 1858. I. Nr. 285. S. 341. 342.
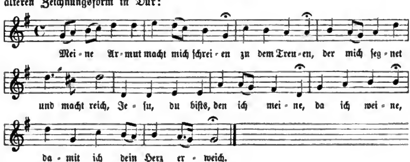
[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 43. S. 29; ebenso Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 265. S. 125.
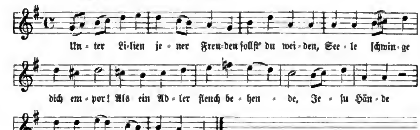


Sie hat nur beschränkten Eingang in den Kirchengesang gefunden; schon die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts verweisen das Lied auf andere Melodien (so z. B. das Nürnb. G.-B. 1677. S. 433 auf „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen") und nur einzelne, wie Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 761. S. 1026 haben sie beibehalten. Auch König und andere spätere Sammler haben die Weise nicht mehr berücksichtigt und nur in der Provinz Preußen war sie bis in das Reinhard-Jensensche Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 58 gekommen; im neuen „Ev. G.-B. für Ost- und West-Preußen" 1887 ist Lied und Melodie nicht mehr fortgepflanzt. Bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 979. S. 764 heißt die Melodie in choralmäßiger Form:
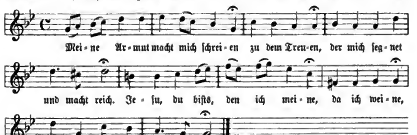


Meine Armut macht mich schreien, Choral. Das Lied Dr. Christ. Friedr. Richters erschien mit seiner *ersten eigenen* Melodie im Darmstädtischen G.-B. von 1698 zuerst gedruckt und kam von da in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 662. S. 1031—1032 im Anhang. Die Weise lautete in dieser älteren Zeichnungsform in Dur:



und steht so noch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 312 und in den Wernigerod. „Melodeien" 1767. S. 178. Jetzt findet man sie mehrfach auf das Allendorffsche Lied „Unter Lilien jener Freuden" (vgl. den Art.) angewendet; so z. B. im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 526. S. 485—486, bei Layriz, Kern II. Nr. 328. S. 111. Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 525a. S. 361, auch im Königl. Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 163. S. 94 u. s. w. Auf eben dieses Lied hatte sie schon Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 496. S. 646 in folgender Variierung übertragen:
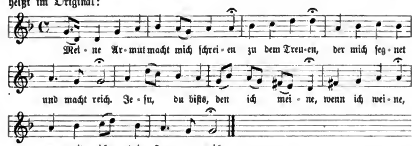


die dann im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 86b. S. 64 (Ausg. 1820. S. 88. 89) mit dem andern Richterschen Liede „Hüter, wird die Nacht der Sünden" (vgl. den Art.) wieder erscheint und auch bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 898. S. 397 erhalten ist. — In den späteren Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuchs von 1708 an findet sich dieselbe Weise (Zahn, a. a. O. bezeichnet sie zwar als „zweite Melodie") in Moll umgesetzt und auch in der Tonfolge geändert — Freylgh. G.-B. I. Ausg. 1733. Nr. 662. S. 1031—1032; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 862. S. 571, auch Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 421. S. 164, — so:
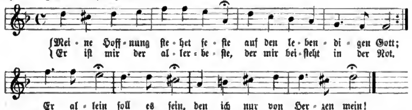


Dies ist ihre kirchenübliche Form geworden, in der sie z. B. Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 89. S. 93, im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 86c. S. 64 (1820. S. 89), bei Schicht, a. a. O. III. Nr. 899. S. 397; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 266. S. 125; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 977. S. 763

u. s. w. steht. — Eine zweite Melodie, die in Württemberg kirchliche Geltung hat und die auch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 213. S. 77, freilich unter der irrtümlichen Bezeichnung: „bei Freylinghausen 1713", bringt, stammt aus Stözels Ch.-B. Stuttg. 1744. Nr. 111 (Ausg. 1777. Nr. 96) und steht im jetzt gültigen Württemb. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 102. S. 88. Sie heißt im Original:



Bei Layriz, Kern II. Nr. 296. S. 92 und anderwärts wird unsrem Liede auch noch die Melodie des 38. Psalms (1542. „Las! en ta fureur aiguë" von Marot, „Herr, zur Zucht in deinem Grimme" von Lobwasser) aus dem Liedpsalter der Reformierten beigegeben.

Meine Hoffnung stehet feste, Choral. Die Weise, welche diesem Liede Joachim Neanders im evangelischen Kirchengesang noch eignet, war demselben in des Dichters „Bundesliedern". Bremen 1680. S. 114 mitgegeben, aber nicht als eine neue, originale, sondern als eine bereits „Bekandte Melodey".[1]) Sie heißt in ihrer originalen Fassung bei Neander:[2])
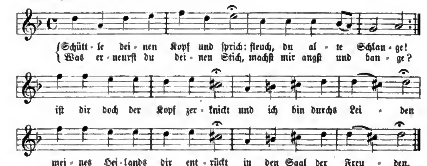


und ihre Herkunft wird vermutungsweise von Dr. Imm. Faißt auf eine Melodie Nikolaus Hasses, die in Heinrich Müllers „Geistlicher Seelenmusik" 1659 steht,[3])

[1]) Es ist daher ein Irrtum, wenn man sie, wie z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 404 und anderwärts geschieht, Neander als Erfinder zuschreibt.

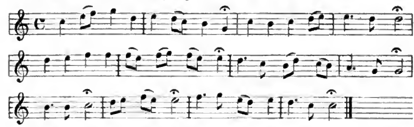
[2]) Vgl. den Abdruck bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 188. S. 183.

[3]) Vgl. Württ. Ch.-B. 1876. S. 221; es ist ohne Zweifel die Weise „Ach Jesu, dessen Treu" (jetzt mehr als „O Gott, du frommer Gott" bekannt, vgl. diesen Art.) gemeint, welche Faißt und nach ihm auch Layriz, Kern III. S. IV (vgl. auch Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 277) Nik. Hasse zuschreibt, weil bei Müller, a. a. O., seine Namenschiffer unter derselben steht.

von Ludwig Erk auf die Weise „Bleiches Antlitz sei gegrüßet“ von Friedrich Funck (Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 377. S. 208; 1694. Nr. 384. S. 212; 1695. S. 295) zurückgeführt.[1]) — Eine merkwürdige Nachbildung und Verwendung unsrer Weise findet sich bei Seb. Bach. In der Mitte der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (vgl. den Art.) bringt er die 2. Strophe des Liedes „Schwing dich auf zu deinem Gott“ mit dieser Melodie:
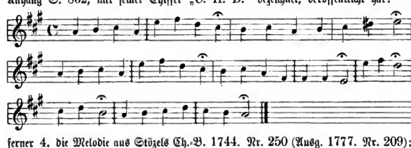


und vereint sie mit dem gewaltigen Text durch seine ebenso gewaltige Harmonisierung zu einem Kunstgebilde außerordentlichster Art.[2]) — Von weiteren Melodien, die unser Lied noch erhalten hat, ohne daß jedoch eine derselben kirchliche Bedeutung zu erlangen vermochte, führen wir an: 2. die Weise von Georg Christoph Strattner in den „Bundesliedern“ 1691 (Ausg. 1700. Nr. 30. S. 98. 99):
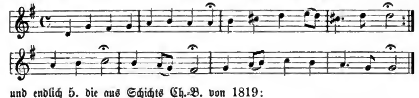


[1]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 255. Gegen Erks Meinung liegt freilich die Bemerkung nahe, daß es sonderbar erscheinen muß, wie eine Weise, die 1679 oder 1680 als „Bekandte Melodey“ gedruckt wird, einer andern nachgebildet sein soll, die 1686 erstmals erscheint. Wenn Beziehungen zwischen beiden Weisen um jeden Preis angenommen werden sollen, entspricht es doch der Wirklichkeit vielleicht mehr, die Funcksche Mel. als eine von mehreren Umbildungen unserer Weise zu betrachten. Eine andere steht bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 562. S. 311. 312 und bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 601 zu „Meine Seele laß es gehen“ (vgl. den Art.).

[2]) v. Winterfeld, a. a. O. III. S. 352 glaubte diese Melodie „aus entscheidenden Gründen“ Seb. Bach als Erfinder zuschreiben zu sollen. Er war im Irrtum. Vgl. dagegen Erk, Bachs Choralges. I. S. 118. Anm. ad Nr. 114. — Diese Weise, dem Liede „Liebster Vater, ich, dein Kind“ (vgl. den Art.) angepaßt, steht auch bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 113 und Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 191. S. 71.

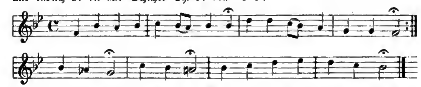
dann 3. die von Kornelius Heinrich Dretzel, die er in seinem Ch.-B. 1731. Anhang S. 862, mit seiner Chiffer „C. H. D." bezeichnet, veröffentlicht hat:



ferner 4. die Melodie aus Stözels Ch.-B. 1744. Nr. 250 (Ausg. 1777. Nr. 209):



und endlich 5. die aus Schichts Ch.-B. von 1819:
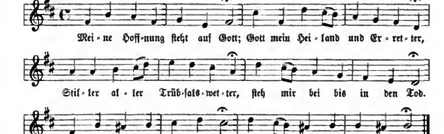


die dort zweimal: unter I. Nr. 138. S. 48 (als „Auf Gott setz ich mein Vertrauen") und unter II. Nr. 697. S. 315 (mit dem Namen unsres Liedes bezeichnet) vorkommt.[1])

Meine Hoffnung steht auf Gott, Choral. Die bekannteste unter mehreren eigenen Melodien, die dieses im Dresdner G.-B. 1731. S. 365 (1762. Nr. 571. S. 442) anonym erschienene Lied erhalten hat, ist wohl sächsischen Ursprungs und auch in Sachsen und Thüringen allgemein im Gebrauch.[2]) Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 980. S. 765 führen als Quelle für die Melodie Werners Ch.-B. 1815. Nr. 111 an; allein sie steht schon bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 69. S. 30, dessen Zeichnung Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 61. S. 19 (und leicht geändert nochmals II. Nr. 626. S. 285), Hentschel, Ch.-B. Nr. 120. S. 73 das Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 112. S. 67 u. a. folgen, — und Zahn,
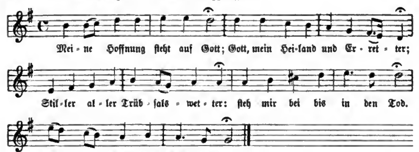
[1]) Die Originalweise bringt Schicht, a. a. O. II. Nr. 649. S. 297 und schreibt ihr sonderbarerweise sein „S." bei, was laut Vorrede die von ihm erfundenen Melodien bezeichnen soll.

[2]) König, Harm. Liederschatz 1738 kannte das Lied, nicht aber eine eigene Mel. für dasselbe; daher verweist er es auf die Weise „Leide, meide, liebes Herz" (vgl. den Art.).
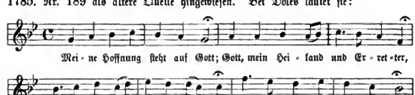
Psalter und Harfe. 1886. Nr. 463. S. 317 giebt sie aus einer „Dresdner Handschrift vom Jahre 1752“ in folgender Gestalt:
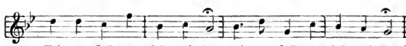


Von gleichem Alter, wenn nicht noch älter, ist eine zweite Melodie, die, weil sie den Refrain nicht wiederholt, nur fünfzeilig ist; sie heißt bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 349 (in der Ausg. 1777 wieder weggelassen):



und findet sich in gleicher Zeichnung, nur mit Weglassung aller durchgehenden Melodietöne, z. B. bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 330. S. 185; Schicht, Ch.-B. II. Nr. 625. S. 285; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 982. S. 766 u. a. — Für eine dritte Weise kennen Jakob und Richter, a. a. O. S. 765 nur Schicht, a. a. O. I. Nr. 62. S. 20 als Quelle; doch hat schon Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 407. S. 147 (im Nachtrag) auf Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 189 als ältere Quelle hingewiesen. Bei Doles lautet sie:



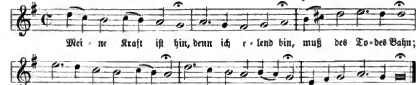


Meineke, Karl, Organist und Kammermusikus zu Oldenburg, wo er von 1821—1833 auch den Singverein mit Erfolg leitete (vgl. Allg. musik. Zeitung. XXXVI. S. 57. 58). Er gab zu dem Oldenburgischen G.-B. von 1791 heraus:
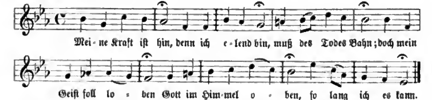
> Choralbuch zu dem im Jahr 1791 im Herzogtum Oldenburg eingeführten Gesangbuche. Auf oberlichen Befehl herausgegeben . . . Gedruckt zu Cassel in der Waisenhaus-Buchdruckerey (1791). Kl. qu. Fol. 85 S.

Es enthält 125 alphabetisch geordnete, einfach und regelrecht harmonisierte Choräle, aber weder ein Vorwort noch ein Register. Entgegen dem Brauche der damaligen Zeit ist der weichliche Quart-Sext-Accord in den Kadenzen meist vermieden. Die Behandlung der alten Tonarten ist keine entschieden charakteristische.

Meine Kraft ist hin, Choral. Das Württembergische G.-B. von 1741. Nr. 319. S. 450 überschreibt dieses Sterbelied mit „In bekannter Melodie“. Diese seine eigene Weise stammt aus dem Störlschen Ch.-B. 1710, findet sich auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 436, Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 170 Ausg. von 1777. Nr. 154) und ist noch im 2. Teil des Knechtschen Choralbuchs. 1816. S. 193 abgedruckt. Sie heißt:

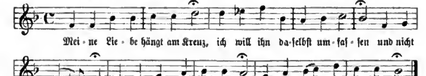


Eine zweite Melodie von Joh. Gottfried Schicht ist zwar in dessen Ch.-B. II. Nr. 510. S. 229 „Gott, nun ist vollbracht“ überschrieben, aber im Register auch unsrem Liede bestimmt. Sie ist mit der Chiffer „S.“ als Schichts Eigentum gekennzeichnet und lautet:

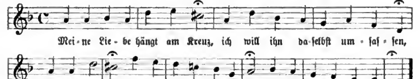


[1]) Schicht II. Nr. 661. S. 302 teilt unter dem Namen „Herr, es stehet schlecht um mich“ (h ais h cis d h g) eine von ihm erfundene Weise als Parallele für unser Lied mit, und auch Layriz, Kern III. Nr. 505. S. 82 giebt eine von ihm erfundene neue Melodie (d e f d f g a) für dasselbe.

Meine Liebe hängt am Kreuz, Choral, dessen älteste Weise aus Chr. Friedr. Witts Psalm. sacra. Gotha, 1715. Nr. 118. S. 65 stammt. Das Lied, von dem Gothaischen Generalsuperintendenten Abraham Tribechow, erschien 1676 zuerst gedruckt und im Goth. G.-B. 1699 auch erstmals in einem Kirchengesangbuch; nimmt man dazu, daß auch die Melodie in dem zu diesem G.-B. gehörigen Kantional erstmals sich findet: so dürfte die Annahme nicht ohne Grund sein, daß diese Witt als Erfinder zugehören werde. Er selbst macht freilich weder bei dieser, noch bei irgend einer andern neuen Melodie seines Buches eine Andeutung darüber, ob dieselbe zu denen gehöre, die für sein Kantional „zum Theil neu componieret" — ob von ihm, oder von andern, wird in der Vorrede auch nicht gesagt —, oder zu denen, die „aus unlängst herausgekommenen richtigen Gesangbüchern genommen worden." Was auf Kühnaus Notiz, Ch.-B. II. 1790. Nr. 132. S. 146, die Melodie sei „ums Jahr 1680" entstanden zu geben ist, vermag ich nicht zu sagen. — Sie heißt bei Witt (vgl. auch König, Harm. Liedersch. 1738. S. 62):

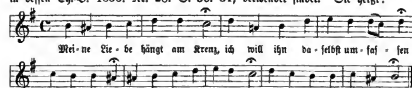


und ist ziemlich allgemein in den Kirchengebrauch gekommen. Sie steht bei Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 132. S. 146, Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 186. S. 160, Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 250. S. 140, Schicht, Ch.-B. II. Nr. 529. S. 245. Nr. 750. S. 334, Natorp, Mel.-Buch. 1822. S. 16 (im späteren Ch.-B. nicht), Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 63. S. 24, Ritter, Ch.-B für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 363. S. 129, ders. Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 268b. S. 126, Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 181. S. 150 u. s. w. — Eine zweite Melodie, die dieselbe Verbreitung erlangt hat, wie die erste, ist bis jetzt aus Kühnaus Ch.-B. II. Nr. 131. S. 145 als ältester Quelle bekannt und dort als „aus dem Pförtenschen Gesangbuch von 1761" entnommen bezeichnet, eine Quellenangabe, welche Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 84. S. 57 wiederholt. Sie heißt:
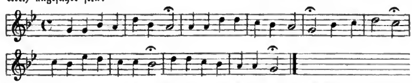


und findet sich z. B. bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 820. S. 365, Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 64. S. 24, Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 268a.

S. 126, Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 180. S. 149 u. a. — Joh. Christoph Kühnau hat ferner eine dritte Weise für unser Lied (1786) erfunden, die in seinem Ch.-B. II. 1790. Nr. 130. S. 144 erstmals gedruckt erschien, und sich außer bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 819. S. 365 auch bei Natorp, Mel.-Buch. 1822. S. 16 und in dessen Ch.-B. 1836. Nr. 28. S. 30. 31, verwendet findet. Sie heißt:
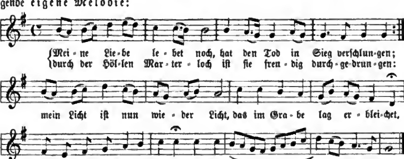


Endlich mag als vierte Melodie noch die folgende von Johann Becker (vgl. den Art.) angeführt sein:
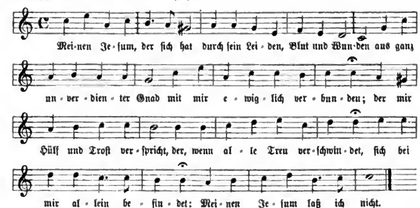


die derselbe 1771 in seinem „Ch.-B. zum Hessen-Kasselschen G.-B." veröffentlichte und die bei Wiegand, Ch.-B. 1844. S. 198. Anhang Nr. XXVII erhalten ist.

Meine Liebe lebet noch, Choral. Dieses Osterlied von Gottlieb Balduin („Entdecktes Heiligtum rc." Regensb. 1673) erhielt bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 107. S. 135. 136 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 269. S. 167) die folgende eigene Melodie:
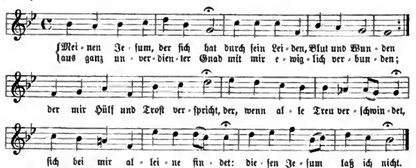


Dieselbe ging in dieser Originalgestalt z. B. in das Wernigerödische G.-B. 1738. Nr. 123. S. 106 über, während sie König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 85 choralmäßig vereinfacht hat. Das Lied steht noch da und dort in neueren G.-BB. (z. B. Hallisches G.-B. 1834. Nr. 208) und auch die Melodie ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 160. S. 148 erhalten.

Meinen Jesum, der sich hat, Choral. Das Lied eines unbekannten Verfassers hat den Refrain „Meinen Jesum laß ich nicht“ und es bildet nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 51 „offenbar das Keymannsche Lied dieses Anfangs die Grundlage“ desselben; von Rambach, Anthol. III. S. 280 ist das Buch „Christliche Andachts-Flamme rc.“ Nürnb. 1680. S. 354 als seine Quelle nachgewiesen worden. Eine erste eigene Melodie für unser Lied verzeichnet König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 228 wie folgt:

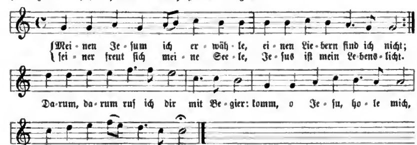


In etwas veränderter Zeichnung findet sich diese Weise auch in Reimanns „Sammlung alter und neuer Mel. evang. Lieder.“ Hirschberg, 1747. Nr. 39, woher sie Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 161. S. 148. 149 entlehnt haben.[1] — Eine zweite eigene Weise hat Joh. Gottfried Schicht erfunden und in seinem Ch.-B. 1819. III. Nr. 901. S. 398, mit seiner Chiffer „S.“ bezeichnet, veröffentlicht. Sie heißt:
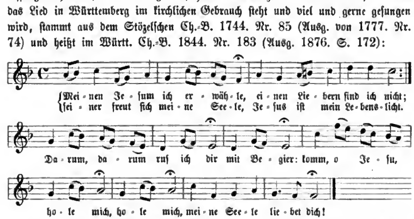


[1]) Jakob und Richter bringen a. a. O. II. Nr. 987. S. 768 aus einem „Handschriftl. Choralbuch aus Freistadt in Schlesien. 1791“ noch eine zweite Weise für unser Lied, die aber nur eine Variante der Sohrenschen Melodie zu „Meinen Jesum laß ich nicht“ ist.

Meinen Jesum ich erwähle, Choral. Das Lied des Nürnberger Dichters Georg Christoph Schwämlein, das von 1660 datiert,[1]) hat auch im Nürnberger G.-B. 1677. Nr. 687. S. 740 eine erste eigene Melodie von „M. H." (M. Heinlein?)[2]) erhalten. Sie heißt im Original:



und findet sich bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 349 noch mit einigen weiteren Durchgangstönen verziert, bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 230 mit Auslassung auch derer, die im Original stehen. — Eine zweite Melodie, mit der das Lied in Württemberg im kirchlichen Gebrauch steht und viel und gerne gesungen wird, stammt aus dem Stözelschen Ch.-B. 1744. Nr. 85 (Ausg. von 1777. Nr. 74) und heißt im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 183 (Ausg. 1876. S. 172):
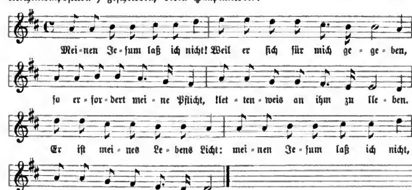


Meinen Jesum laß ich nicht, Choral. Wie dieses Lied des Rektors Christian Keymann zu Zittau, das um 1656 entstand, eine ganze Reihe von Nachahmungen gleichen Anfangs hervorgerufen hat, so hat es auch eine ganze Anzahl

[1]) Zu dem übrigens Bengel, Weltalter 1746. S. 280 ff. bemerkt, daß der Anfang und Sätze wie „Du bist ja, den ich erwähle" im Hinblick auf Ev. Joh. 15, 16 verwerflich seien. Vgl. Palmer, Hymnol. 1865. S. 151.

[2]) So erklärt Layriz, Kern III. Quellennachweis S. V die Chiffer, die in dem genannten Nürnb. G.-B. noch ebenso bei den Mel. Nr. 608. S. 653 und Nr. 789. S. 847—848 steht. Doch ist dieser „M. H." bis jetzt noch ganz unbekannt.

von Melodien erhalten.[1]) Von diesen haben drei allgemeine kirchliche Geltung erlangt, andere stehen in einzelnen Landes- oder Provinzialkirchen und einige weitere Weisen in noch engeren Kreisen im Kirchengebrauch. — Die erste und älteste dieser Melodien ist von Andreas Hammerschmidt erfunden. Er, der Landsmann Keymanns, der gleichzeitig mit ihm zu Zittau wirkte, hat über das Lied eine größere Kirchenkomposition[2]) geschrieben, deren Hauptmelodie:



schon in dieser siebenzeiligen Form (mit Wiederholung des Refrain), mehr aber noch in sechszeiliger Fassung, bald unter Weglassung der 5., bald der 6. Melodiezeile, in den Gemeindegesang überging. In der vorstehenden Zeichnung hat die Weise z. T. Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 401. S. 168 und verwendet dann eine ganze enggedruckte Seite, um die verschiedensten Varianten beizubringen; Dretzel, Ch.-B. 1831. S. 461 giebt sie ebenfalls siebenzeilig nur mit Umstellung der 5. und 6. Zeile. Um die 5. Zeile gekürzt erscheint sie bei Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682, und diese Form ist ihr in Leipzig geblieben, wie nicht allein die Choralbücher von Doles 1785. Nr. 98, Hiller 1793. Nr. 118. S. 153 („Jesus meine Zuversicht", 2. Mel.) und Schicht I. Nr. 104. S. 36 (auch bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 80. S. 46. 47 u. a. steht sie so) beweisen, sondern auch eine der Verwendungen von Seb. Bach in der Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht" zum 1. Sonntag nach Epiphanias.[3]) In drei andern Kantaten, denen unsre Melodie ebenfalls als Schlußchoral dient, hat Bach die 6. Zeile weggelassen,[4]) und
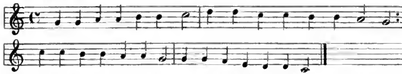
[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 51—53 zählt 11 Lieder gleichen Anfangs auf; bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 459—461 stehen 5, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 228 bis 230 8, im Brüder-Ch.-B. 1784. S. 61. 62 4 Melodien.

[2]) Vgl. den Abdruck des ganzen Hammerschmidtschen Tonsatzes bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 116. S. 110—118.
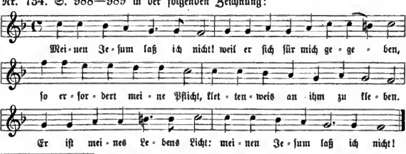
[3]) Vgl. diese Kantate in der Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 124, und den Schlußchoral derselben bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 88. S. 59.

[4]) Es sind die Kantaten „Mein liebster Jesus ist verloren", „Wachet, betet, seid bereit"

diese Abkürzung kann als die gebräuchlichste gelten, obwohl die andere (Weglassung der 5. Zeile) z. B. bei Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 88 (Ausg. 1777. Nr. 78), in den „Vierst. Gesängen. Stuttg. 1825. S. 176 (zu „Jesus nimmt die Sünder an") im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 98. S. 39, und anderwärts auch noch vorkommt. Im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1105. S. 1160 erscheint die Weise noch stärker gekürzt so:



eine Form, die auch bei Dretzel, a. a. O. und König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 228 („Sechste Melodie") recipiert und noch bei Layriz, Kern II. Nr. 266. S. 75 und Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 229. S. 151 fortgepflanzt ist.[1]) — Wichtiger jedoch als diese verschiedenen Kürzungen ist die eingreifende Umgestaltung, welche Peter Sohren an der Hammerschmidtschen Weise vorgenommen und dadurch eine neue, zweite Melodie geschaffen hat.[2]) Er veröffentlichte dieselbe in der von ihm besorgten Frankfurter Ausgabe der Praxis piet. melica. 1668. Nr. 644. S. 960 (Ausg. 1676. Nr. 734. S. 872; in der Ausg. von 1680 ist Lied und Melodie weggelassen) und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack 1683. Nr. 734. S. 988—989 in der folgenden Zeichnung:



und „Ich lasse dich nicht"; vgl. die betreffenden Art. und Erk, a. a. O. I. Nr. 89. II Nr. 263. 264. Außerdem hat Bach unsre Mel. unter Auslassung der 5. Zeile und zur letzten Strophe des Liedes („Jesum laß ich nicht von mir") nochmals gesetzt. Er hatte diesen Satz der Matthäuspassion in ihrer ursprünglichen Gestalt als Schlußchoral des 1. Teils bestimmt. Derselbe ist abgedruckt bei Spitta, Bach II. Musikbeilagen S. 14.
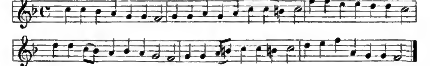
[1]) Die willkürlichste Variante der Hammerschmidtschen Melodie ist wohl die bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 118. S. 53, die im Straßb. Ch.-B. 1809, sowie im „Ch.-B. für die evang. Gemeinden Frankreichs." Straßb. 1851. S. 44 sich erhalten hat.

[2]) Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 zieht für die Sohrensche Weise noch eine andre Grundlage heran, indem er bemerkt, sie sei „herausgebildet aus der Komposition A. Hammerschmidts, oder aus einer katholischerseits 1657 in Joh. Angelus „Heiliger Seelenlust" gedruckten Melodie des Georg Josephi, oder aus beiden."
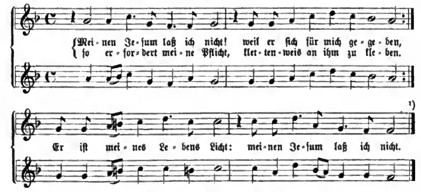
und sie ist in der Folge unter mannigfachen, jedoch meist unwesentlichen Modifikationen die verbreitetste kirchliche Weise des Liedes geworden. Eine der Varianten, die bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 228. 229 steht, ist dadurch von Bedeutung, daß sie für ihre beiden Schlußzeilen den Abgesang der nachher zu verzeichnenden Ulichschen Melodie verwendet und dadurch auch diese in Beziehung zu der Hammerschmidt-Sohrenschen Melodiengruppe bringt. Sie heißt bei Bronner:



Ziemliche Verbreitung erlangte auch die folgende bei Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 102. S. 117 erscheinende, von Schicht, Ch.-B. I. Nr. 108. S. 38 (als „Berliner Mel."). Hentschel, Ch.-B. Nr. 122. S. 74 u. v. a. recipierte Form:
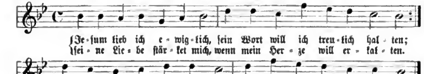


Die dritte allgemein kirchlich gewordene Melodie unsres Liedes heißt in ihrer originalen, sowie in ihrer jetzt üblichen Fassung:



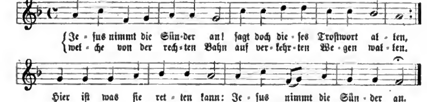
Ihre Quelle ist Michael Schernacks „Sieben-Fache Welt- und Himmels-Capell rc." 1674. S. 261. 262, wo auch Johann Ulich (vgl. den Art.) als ihr Erfinder genannt wird, und sie findet sich neben einer oder mehreren der andern Weisen bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 459. 460; König, S. 229 als „Vierdte Melodie";

[1]) Vgl. den Abdruck des Originals bei v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 183. S. 182. Erk, Ch.-B. 1863. S. 256.

Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 87 (Ausg. 1777. Nr. 77);[1]) Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 120. S. 54; Kittel, Schleswig-Holst. Ch.-B. 1803. Nr. 88. S. 102 (zu „Jesus meine Zuversicht"); Schicht, Ch.-B. I. Nr. 106. S. 37; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 81. S. 47; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 122. S. 49; Schwenke, Hamb. Ch.-B. 1832. Nr. 86. S. 88;[2]) Natorp-Rinck, Ch.-B. 1836. Nr. 98. S. 109; Hentschel, Ch.-B. Nr. 121. S. 74; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 176. S. 160; Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 96b. S. 114; Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 114. S. 68 (diese allein); Ch.-B. der Prov. Sachsen 1886. Anh. S. 126; Ch.-B. der Prov. Brandenb. v. Kawerau 1888. Nr. 104b. S. 67 u. s. w. — Von weiteren, weniger allgemein im Gebrauch stehenden Melodien verzeichnen wir noch: die folgende vierte, die namentlich in Mitteldeutschland zu unsrem Liede verwendet wird und nach A. G. Ritters Meinung „von allen die eindringlichste und innigste" ist. Sie stammt nach Zahn, Psalter und Harfe. 1886. S. 183 aus dem Darmstädter G.-B. von 1699 und heißt bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 334. S. 201:
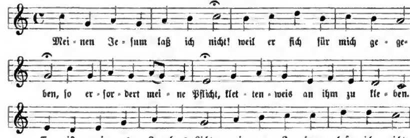


König, a. a. O. hat sie als „Siebende Melodie"; in manchen späteren Choralbüchern führt sie den Namen „Jesum lieb ich ewiglich", so z. B. bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 187a. S. 161; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 222. S. 120; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 164. S. 57 und Ch.-B. für Brandenburg. 1859. Nr. 216. S. 99, während sie das neue Ch.-B. der Provinz Brandenb. (Kawerau). 1888. Nr. 104c. S. 67 unter ihrem Originalnamen bringt. — Eine fünfte Weise:



[1]) Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 7. S. 12 giebt sie dem Liede „Morgenglanz der Ewigkeit" bei, dessen beide letzten Zeilen er so verlängert: „Und vertreib die Nacht der Sünden, die sich noch in mir befinden."

[2]) A. J. Rambach, der die Mel. in „Musicalisch Handbuch x." Hamb. 1690 zuerst fand, meint im Anhang des Schwenkeschen Ch.-B.s S. 9, sie sei in Hamburg „beynahe ausschließlich gebräuchlich und also wahrscheinlich von einem Hamburger Musiker komponiert."
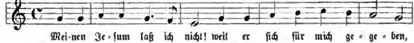
bislang aus Joh. Michael Müllers „Psalm- und Choral-Buch". Frankfurt 1719 (vgl. Zahn, a. a. O. Nr. 506. S. 346) zuerst bekannt, steht bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 95c. S. 53 als dritte, bei König, a. a. O. S. 228 als erste Melodie für unser Lied, während sie in neueren Choralbüchern nicht selten auf andere Lieder, wie „Jesus nimmt die Sünder an", „Dennoch bleib ich stets an dir" u. a. übertragen ist.[1]) — Die folgende sechste Melodie:
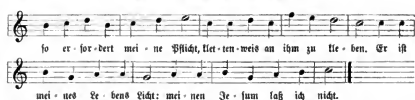


erscheint so und als „Nach der Schlesischen Melodie" bezeichnet bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 215. S. 240 und in den ihm folgenden Choralbüchern, auch im neuen Schles. Choralmelodien-Buch. 1880. Nr. 113. S. 30 (als in Breslau gebräuchlich) und bei Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 96. S. 113; Zahn, a. a. O. Nr. 54. S. 35 hat sie zu dem Epiphaniaslied „Jesu, großer Wunderstern" verwendet. — König, a. a. O. S. 228 („Andere Melodie") zeichnet die erste und dritte Zeile der Sohrenschen Weise so:



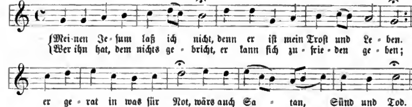
und Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 305. S. 407 folgt ihm; dadurch ist eine weitere, die „Fünffte Melodie" bei König, die Hiller Ch.-B. 1793. Nr. 117. S. 53 mit „Dr." (d. h. als in Dresden gebräuchlich) bezeichnet und die ferner bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 159b. S. 126; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 103. S. 36; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 79. S. 46, auch noch bei Zahn, a. a. O. Nr. 507. S. 346 sich findet, mit Sohrens Melodie in Verbindung gebracht. Das ist die nachstehende siebente unsres Liedes:



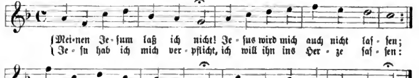
[1]) Vgl. z. B. Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1076. S. 465 (als „Baaden-Durlachsche" Weise); Wigand, Hessen-Casselsches Ch. B. 1844. Nr. 40. S. 29 u. a. Mit dieser Melodie sind die beiden Weisen verwandt, welche König, a. a. O. S. 159 als „andere" und „dritte" unter vieren zum Liede „Jesus nimmt die Sünder an" bringt und von denen eine noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 904. S. 718 zu Neumeisters Lied „Jesus nimmt die Sünder an, drum so will ꝛc." verwendet ist.
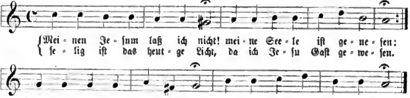


— Zu dem Liede „Meinen Jesum laß ich nicht, denn er ist mein Trost und Leben" von Johann Olearius (Geistl. Singekunst. Leipz. 1671. S. 1237) verzeichnen wir ferner die folgende achte Weise, wie sie bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 404. S. 169 steht:



dann als neunte die bei König a. a. O. als „Achte Melodie" vorkommende:
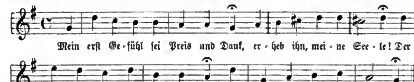


die übrigens in ihren beiden ersten Zeilen stark an Joh. Rud. Ahles, „Seelchen, was ist Schönres wohl" (vgl. den Art. und den Art. „Morgenglanz der Ewigkeit") anklingt; — und endlich als zehnte Melodie die, welche Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 988. S. 768—769 in folgender Zeichnung:
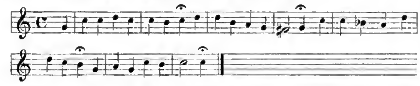


[1] Zu diesem Liede aus dem Wagnerschen G.-B. Leipz. 1697. III. S. 412 hat Seb. Bach in den Choralges. Ausg. 1832. Nr. 151. S. 89 die Mel. „Jesus ist mein Aufenthalt" (vgl. den Art.) von Fried. Funck (Lüneb. G.-B. 1686. S. 511. 1694. Nr. 892. S. 531) in Dur umgesetzt, verwendet.

aus dem Reimannschen Ch.-B. 1747. Nr. 38 beigebracht und unter Nr. 1307. S. 983 in leicht geänderter Fassung aus einem „Handschriftl. Choralbuch der Kirche zu Freistadt. 1791." nochmals abgedruckt haben.
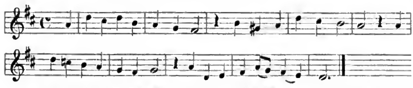
Mein erst Gefühl sei Preis und Dank, Choral. Gellerts Morgenlied (Geistl. Oden und Lieder. Leipz. 1757. Nr. 4) wird zwar jetzt meist nach der Weise „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" (vgl. den Art.) gesungen, doch hat es in der rationalistischen Zeit auch eine ganze Reihe eigener Melodien hervorgerufen. Wir führen die folgenden derselben an: 1. aus dem Baden-Durlachschen Ch.-B. von 1786 mitgeteilt bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1105. S. 475:[1])



2. von Joh. Becker (vgl. den Art.) aus seinem Ch.-B. von 1771. Nr. 470, die bei Wigand, Hessen-Casselsches Ch.-B. 1844. Nr. 141. S. 113 heißt:



3. von Johann Heinrich Henne, Cantor zu Celle, vor 1798 komponiert; von Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 377. S. 255 aus Stolzes Ch.-B. 1834 entnommen:
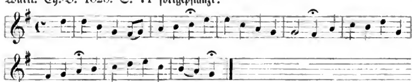


4. von Nikolaus Ferdinand Auberlen (vgl. den Art.) 1798 komponiert, im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. CXCV. S. 208 zuerst gedruckt[2]) und in den

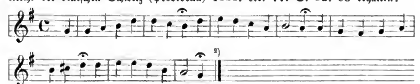
[1]) Schicht, a. a. O. I. Nr. 304. S. 137 bringt auch eine von ihm neu erfundene Mel. (b d̄ c̄ b a g a b), die jedoch über sein Ch.-B. kaum hinaus gekommen sein dürfte; mitgeteilt bei Zahn, Melodien I. Nr. 271. S. 73.

[2]) Eine von Justl. Heinr. Knecht selbst gemachte und a. a. O. Nr. LXVII. S. 76 mitgeteilte Mel. ist eine so unglaubliche Leier, daß sie kaum Erwähnung verdient. Vgl. Zahn, a. a. O. I. Nr. 268. S. 72.

„Vierst. Gesängen der ev. Kirche.“ Stuttg. 1825. Nr. 199. S. 362, sowie im Württ. Ch.-B. 1828. S. 71 fortgepflanzt:



5. von Heinrich Egli (vgl. den Art.)[1]) im Zürcher G.-B. 1799. Nr. 308. S. 352 (1855. Nr. 324. S. 412); im St. Galler G.-B. Nr. 11. S. 20 auf ein Lied „Es ist doch nur ein einger Gott“ verwendet, auch im Drei Kant. G.-B. Nr. 270. S. 384 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 122) und im G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz (Probedruck) 1886. Nr. 77. S. 92. 93 erhalten:



[2])

Meine Seele erhebet den Herrn, das deutsche Magnificat, der Lobgesang Mariä (Luk. 1, 46—55) der evangelischen Kirche. Es ist schon in dem Artikel Magnificat gesagt worden, daß die Reformation dieses Canticum der mittelalterlichen Kirche zunächst mit dem lateinischen Text und seiner Gesangsweise in den liturgischen Gebrauch unsrer Kirche herübernahm. Aus deren Gemeindeprincip jedoch erwuchsen bald auch bei diesem liturgischen Stück Veränderungen: die Gemeinde sollte sich auch an ihm beteiligen können. Zu dem Ende bestimmt schon die Wittenb. K.-O. von 1533: in der Sonntagsvesper „vor einem sonderlichen feste nach der predigt soll man mitten in der kirchen mit dem volck singen das Deutzsch Magnificat wie gewonlich, mit einem deutzschen Versickel.“[3]) Und damit die „gantze Gemein“ mitsingen könne, damit sie an einen Ton, an eine bestimmte Weise des Magnificat sich gewöhne, ordnet dieselbe K.-O. an, daß der deutsche Text „sub tono peregrino“, nach dem 9. Psalmton (Tonus peregrinus) gesungen werde, während der lateinische Text vom Chor in hergebrachter Weise nach den übrigen

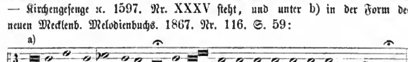
[1]) Vgl. Weber, Das Zürcher G.-B., seine Lieder und Weisen allgemein faßlich erläutert. 1872. S. 263.

[2]) Von H. Egli ist in seinen „Gellerts geistl. Oden und Lieder“. Zürich, 1829. Nr. IV. S. 14 noch eine zweite Mel. vorhanden, die zuerst im Mühlhauser (Els.) G.-B. 1818. Nr. 493 gedruckt worden war, sich aber weiter nicht verbreitet hat. Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 270. S. 72.

[3]) Vgl. Förstemann, Neues Urkundenbuch. 1842. I. S. 385 und 389 in „Die erste evangelische Kirchenordnung zu Wittenberg“. Braunschweig-Lüneb. K.-O. 1543. Henneberg K.-O. 1582, u. a.

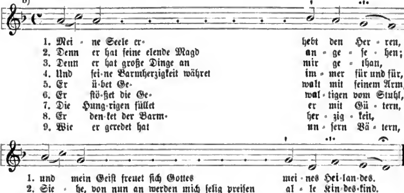
acht Psalmtönen gesungen werden konnte. Der 9. Psalmton ist dann dem deutschen Magnificat auch geblieben; er erscheint mit demselben zuerst im Klugschen G.-B. von 1535 und 1543,[1]) und in allen Gemeinde-Gesangbüchern bis zur Gegenwart herab. Wir geben den Gesang unter a) in der alten Aufzeichnung, wie er z. B. im Eichornschen G.-B. 1570. Fol. 5 oder bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. — Kirchengesenge &c. 1597. Nr. XXXV steht, und unter b) in der Form des neuen Mecklenb. Melodienbuchs. 1867. Nr. 116. S. 59:

a)



Mei-ne Seel er-hebt den Herrn, und mein Geist freu-et sich Got-tes mei-nes Hei-lands.

b)



1. Mei - ne Seele er- hebt den Her - ren,
2. Denn er hat seine elende Magd an - ge - se - hen;
3. Denn er hat große Dinge an mir ge - than,
4. Und sei-ne Barmherzigkeit währet im - mer für und für,
5. Er ü-bet Ge- walt mit seinem Arm,
6. Er stö-ßet die Ge- wal-tigen vom Stuhl,
7. Die Hung-rigen füllet er mit Gü - tern,
8. Er den-ket der Barm- her - zig - keit,
9. Wie er geredet hat un - sern Vä - tern,
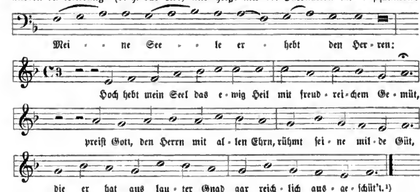
1. und mein Geist freuet sich Gottes mei - nes Hei-lan-des.
2. Sie - he, von nun an werden mich selig preisen al - le Kin-des-kind.
3. der da mächtig ist, und des Na - me hei-lig ist.
4. bei de-nen, die ihn fürch - ten.
5. und zer-streuet, die hoffärtig sind in ih - res Herzens Sinn.
6. und er-hebet die E - len - den.
7. und läs- set die Reichen leer.
8. und hilft seinem Die- ner Is - ra-el auf.
9. A - bra-ham und seinem Sa - men e-wig - lich.

Daß die älteren Tonsetzer der evangelischen Kirche meist den lateinischen Text des Magnificat in der hergebrachten Weise nach den acht Tönen gesetzt haben, wurde in dem Art. „Magnificat" bereits erwähnt. Doch ist auch unser deutscher Text mit dem Tonus peregrinus öfters für Chorgesang bearbeitet worden. Wir führen von Tonsätzen nur an: den fünfstimmigen Johann Eccards in den „Geistl. Liedern auf den Choral" 1597 (Ausg. von Teschner I. Nr. 22. S. 40—42) und Seb. Bachs Kantate „Meine Seele erhebet den Herren" auf Mariä Heimsuchung mit der Doxologie „Lob und Preis sei Gott dem Vater" als Schlußchoral.[2]) — Man blieb jedoch bei dieser Zurichtung des Magnificat für den Gemeindegesang
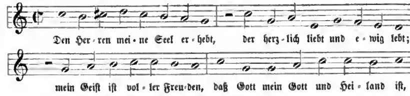
[1]) Ausg. 1535. Bl. 157b; bei Lukas Lossius, Psalmodia. 1553. S. CCCVIII.

[2]) Vgl. die Kantate in der Ausg. der Bach-Ges. I. Nr. 10, den Schlußchoral auch bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 90. S. 60.
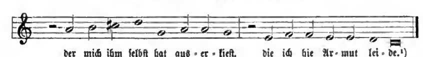
nicht stehen: wie alle liturgischen Texte wurde auch dieser in die volkstümliche Liedform umgedichtet und es entstand so eine ganze Reihe von Magnificatliedern, die teils nach bekannten Kirchenmelodien gesungen werden konnten, teils eigene Weisen erhielten. Wir stellen diese Lieder mit den ihnen eigenen Melodien, so weit sie solche erhalten haben, hier zusammen, und verweisen bezüglich der wichtigsten derselben auf die ihnen gewidmeten eigenen Artikel. — An erster Stelle mag füglich das Magnificat der Böhmischen Brüder stehen, das gleichsam eine Übergangsbildung darstellt, weil es den evangelischen Prosatext mit dem Liede: 1. „Hoch hebt mein Seel das ewig Heil" verbindet. Es steht im Brüder-G.-B. 1566. Bl. A VII bis IXa (die Liedmelodie hatte schon das Böhm. Kantional von 1541 gebracht) mit der Vorbemerkung: „Der lobgesang Marie . . . Welchen man von alters her, wenn die Christen am abend zum gebet zusamen komen sind, hat pflegen zu singen. Gestelt das er von zween Choren mag gesungen werden: von einem der text, vom andern die erklerung" (d. h. das Lied) und heißt mit der Intonation im 6. Psalmton:



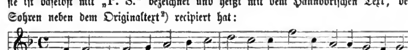
2. „Den Herren meine Seel erhebt" von Johann Heermann 1636, und umgearbeitet im Hannövr. G.-B. von 1648. Dies allgemein verbreitete Lied hatte der Dichter auf die Weise „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" verwiesen, und nach ihr wird es gewöhnlich jetzt noch gesungen. Doch hat es auch eigene Melodien erhalten, von denen wir anführen: eine von Johann Crüger, Volkstümliches G.-B. 1640. S. 218, wo sie lautet:

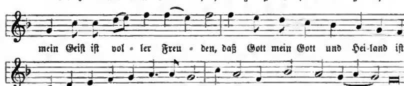


[1]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 215. S. 108. 109. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 384. S. 691. 692. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. I. Nr. 124. S. 185—188.

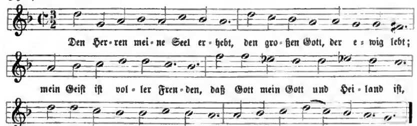


eine zweite von Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 361. S. 463; sie ist daselbst mit „P. S." bezeichnet und heißt mit dem Hannövrischen Text, den Sohren neben dem Originaltext²) recipiert hat:

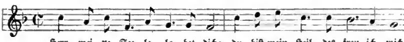




und endlich eine dritte von Friedrich Funck im Lüneb. G.-B. 1686. Ausg. 1694. Nr. 675. S. 385 (die Ausg. 1695 bringt die Weise nicht mehr) mit „F. F." gezeichnet:
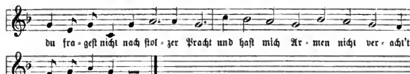


3. „Herr, meine Seele lobet dich" (Mel. „Gelobet seist du Jesu Christ"), ebenfalls mit eigener Weise von Peter Sohren, a. a. O. Nr. 360. S. 462:
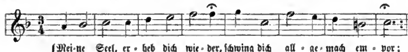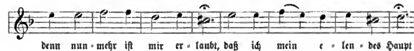


¹) In der Prax. piet. mel. von 1648 an; auch Frankf. Prax., z. B. Ausg. 1680. Nr. 317. S. 390; bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 115 u. s. w. Vgl. Langbecker, Crügers Choralmelodien. 1835. I. S. 30. Diese selbe Weise hat dann Crüger in der Praxis von 1648. S. 54 an auch auf das Lied „Mein höchste Lust, Herr Jesu Christ" (vgl. den Art.) angewandt.

²) Auch zu diesem Text hat Peter Sohren eine eigene Melodie (d f g a a h cis d) gesungen, die a. a. O. Nr. 357. S. 458 steht.
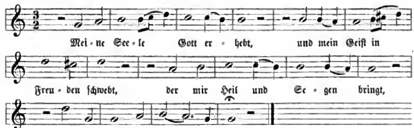


4. „Meine Seel, erheb dich wieder", von Christoph Arnold; im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 299. S. 331 auf die Melodie „Werde munter, mein Gemüte" verwiesen; später erscheint bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 223 mit „C. H. D." bezeichnet, also von Dretzel selbst erfunden, die folgende eigene Melodie:





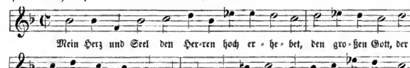
wie-der darf zu Gott auf - rich-ten und ein fro - hes Lied-lein dich - ten.

5. „Meine Seele will ihr Leben" von Christoph Wegleiter; bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 149. S. 201 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 392. S. 246) auf die Melodien „Ach, was soll ich Sünder machen", oder „O wie selig sind die Seelen" verwiesen. — 6. „Meine Seele Gott erhebt" von Christian Keymann; wird meist auf eine Weise des Metrums „Nun komm, der Heiden Heiland" verwiesen. Eine eigene Melodie von Georg Caspar Wecker (vgl. den Art.) bringt das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 298. S. 330:



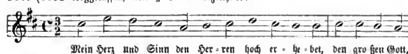
Sie ist nach Schwenkes Choralmelodienbuch 1845. N. 109. S. 40 und Anhang S. 25 in Hamburg noch in kirchlichem Gebrauch. — 7. „Mein Gott sei hoch gepreiset" von Johann Rist (in den Fest-Andachten 1655) nach der Melodie „Nun

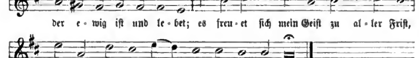
lob, mein Seel, den Herren." — 8. „Mein Herz und Seel den Herren hoch erhebet", auch „Mein Herz und Sinn den Herren hoch erhebet" von David Denicke (?), Hannovr. G.-B. 1652; nach der Melodie des 8. Psalms im reformierten Liedpsalter, oder nach einer der folgenden eigenen Weisen: die eine von Peter Sohren, a. a. O. Nr. 358. S. 459:



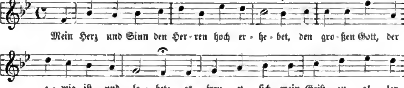


die zweite von Friedrich Funck, im Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 678. S. 387. (1695 weggelassen) mit „F. F." bezeichnet:



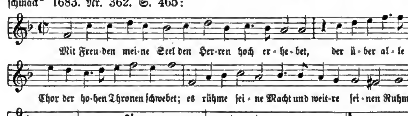


und eine dritte, neuere von Joh. Gottfried Schicht in seinem Ch.-B. III. Nr. 925. S. 407 gedruckt und durch die Chiffer „S." als sein Eigentum bezeugt:
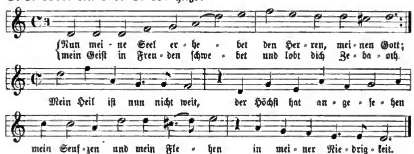


9. „Mein lieber Herr, ich preise dich" (vgl. den Art.). — 10. „Mein Seel erhebt den Herren mein" (vgl. den Art.). — 11. „Mein Seel erhebt zu

dieser Frist" (vgl. den Art.). — 12. „Mein Seel, o Herr, muß loben dich" (vgl. den Art.). — 13. „Mit Freuden meine Seel den Herren hoch erhebet", nach der Melodie „Ach Jesu, dessen Treu" („O Gott, du frommer Gott"), oder nach der eigenen Weise von Peter Sohren in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 362. S. 465:



14. „Nun meine Seel erhebet" von G. Ph. Harsdörffer 1654, gewöhnlich auf eine Melodie des Metrums „Von Gott will ich nicht lassen" verwiesen. Doch hat Peter Sohren auch für dieses Lied eine eigene Melodie erfunden, die in seinem G.-B. 1683. Nr. 359. S. 461 heißt:

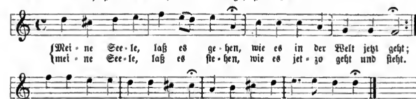


15. „Nun mein Geist soll Gott erheben" von Laurentius Laurentii (Evangelia melodica 1700. S. 365), bei Freylinghausen, G.-B. II. Teil. Nr. 150. S. 202 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 394. S. 247) auf die Weise „Werde munter, mein Gemüte" verwiesen.
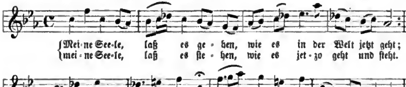
Meine Seele, laß es gehen, Choral. Die älteren und viele neueren Gesang- und Choralbücher verweisen dieses Kreuz- und Trostlied eines bis jetzt nicht ermittelten Verfassers[1]) auf fremde Melodien des Metrums „Herr, ich habe mißgehandelt"; namentlich erscheint die Weise „Meine Hoffnung stehet feste" (vgl.

[1]) Von Joh. Kaspar Schade, dem es öfters zugeschrieben wird, ist es nicht. Döring, Choralkunde 1865. S. 263 nennt als älteste Quelle desselben das Lüneb. G.-B. von 1686 (Ausg. 1694. Nr. 1161. S. 702. 1695. S. 970 mit „Inc. Aut." bezeichnet), Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 54 dagegen ein Stuttg. G.-B. 1691. S. 658.

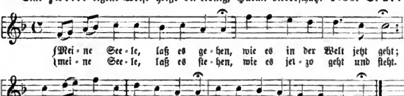
den Art.) nicht selten ganz auf unser Lied übertragen, wie z. B. bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 562. S. 311. 312; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 600. 601 (in 4 verschiedenen Formen); Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 177. S. 92; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 556. S. 248; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 65. S. 37 u. a. Sie heißt in der unsrem Liede angepaßten Form:



Von eigenen Melodien des Liedes sind anzuführen: als erste die folgende, welche „wahrscheinlich von Seb. Bachs Komposition" ist:



Sie ist von Bachs Schüler, Joh. Ludwig Krebs, in einer handschriftlichen Sammlung von Orgel- und Klavierstücken neben vier andern solcher Melodien überliefert.[1]) — Eine zweite eigene Weise heißt bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 277:
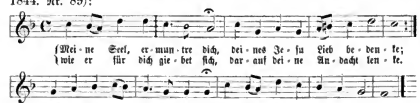


und ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 983. S. 766 neu gedruckt.[2])
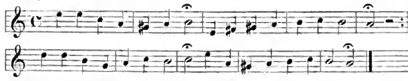
[1]) Jetzt im Besitz des Herrn F. A. Roitzsch in Leipzig. Vgl. Spitta, Bach II. S. 594 und Anhang Nr. 57. S. 838. 839. Spitta hat unsre Mel. in der Musikbeil. 4 B. S. 17 seines Buches abdrucken lassen.

[2]) Bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 876. S. 388 steht noch eine weitere Melodie, die jedoch, da sie dort „Ruhet wohl, ihr Totenbeine" zubenannt ist, erst in diesem Artikel aufzuführen sein wird.
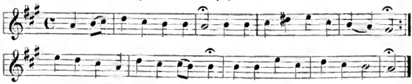
Meine Seel, ermuntre dich, Choral. Dieses Passionslied von Joh. Kaspar Schade, dessen älteste Quelle das Schützesche G.-B. Halle. 1697. S. 215 ist, wurde zwar von Anfang an (z. B. im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 93. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 204. S. 125) meist auf die Weise „Liebster Jesu, wir sind hier" verwiesen, hat aber auch einige eigene Melodien erhalten. Die erste derselben, die einige Verbreitung erlangte, stammt aus dem Störlschen Ch.-B. Stuttg. 1710, und ist vielleicht von Störl erfunden. Sie steht verändert auch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 62 (Ausg. von 1767. S. 62), und in nochmals geänderter Zeichnung bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 985. S. 767. Im Original heißt sie bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 24 (vgl. auch Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 89):



Eine zweite Weise, die ursprünglich zu unsrem Lied erfunden wurde, wenn sie auch das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 88b auf das Schmolksche Tauflied „Liebster Jesu, wir sind hier, deinem Worte nachzuleben" übertragen hat, ist in dem Art. „Beuerlein" bereits angeführt. — Bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 129c. S. 67 steht die folgende dritte Melodie:
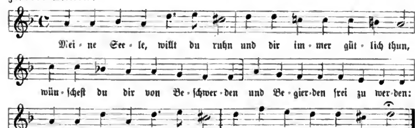


die dort zwar die Benennung „Liebster Jesu, wir sind hier" trägt, auf die aber unser Lied im Register ebenfalls verwiesen ist. — Ebenso hat Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 373. S. 163 eine vierte, von ihm neuerfundene Weise (wenigstens ist sie mit seinem „S." bezeichnet) zu dem Liede „Herr, mein Gott, erleuchte mich", im Register auch unsrem Liede zugeteilt. Sie heißt:
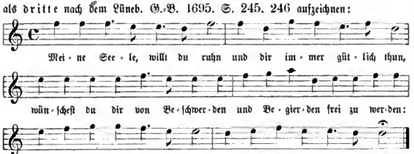


Layriz, Kern III. Nr. 443. S. 49 verwendet für „Meine Seel, ermuntre dich" die Melodie Johann Crügers zu Joh. Franks Lied über den 13. Psalm: „Herr, wie

lange wilt du doch" aus dem Berl. G.-B. 1653, und Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 181. S. 118 benützt diese selbe Melodie zu dem schon genannten Tauflied von Benjamin Schmolk.

Meine Seele, willt du ruhn, Choral. Das Lied des Angelus Silesius brachte bei seinem Erscheinen in des Dichters „Heiliger Seelenlust" 1657. S. 257 (im III. Buch „Das Drey und achtzigste") eine erste eigene Weise von Georg Josephi ($^3/_4$ c h | $\bar{d}$ h | a a | g) mit, allein sie fand keine Aufnahme in den Kirchengesang. Erst die von dem Kantor Friedrich Funck in Lüneburg erfundene zweite Melodie:
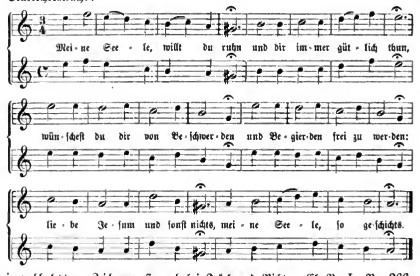


ist die allgemein gültige kirchliche Weise des Liedes geworden. Sie erschien zuerst gedruckt und mit „F. F.", der Namenschiffer des Erfinders, unterzeichnet im Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 315 und im Nürnb. G.-B. von 1690;[1]) von da kam sie in das Darmst. G.-B. 1698 und in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 382. S. 584 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 917. S. 608). Dann steht sie bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 355. S. 212, im Wernig. G.-B. 1738. Nr. 424. S. 418, bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 228; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 304, u. s. w. — Die späteren Ausgaben des Lüneburger Gesangbuchs haben die Funcksche Melodie wieder beseitigt und eine andere, anonyme an ihre Stelle gesetzt, die wir als dritte nach dem Lüneb. G.-B. 1695. S. 245. 246 aufzeichnen:
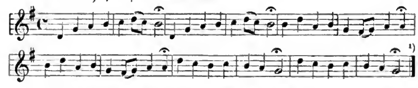


[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 153. Ritter, Ch.-B. für Brandenburg. 1859. Nr. 271. S. 128.

Sie ist nicht weiter bekannt geworden, und nicht einmal König in seiner großen Choralsammlung hat sie berücksichtigt. — An weiteren Melodien für unser Lied bringt das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 82a—e. S. 59—62 (Ausg. 1820. S. 81—84) noch fünf, von denen jedoch nur eine als eigene, die andern als Parallelen bezeichnet sind. Jene steht unter Art 82a. S. 59 und ist die Weise, welche Kornelius Heinrich Dretzel zu dem Liede gesungen und in seinem Ch.-B. 1731. S. 863 (Anhang) unter der Chiffer „C. H. D." veröffentlicht hat. Sie ist die vierte eigene Melodie und lautet im Original, sowie in der Zeichnung des Brüderchoralbuchs:
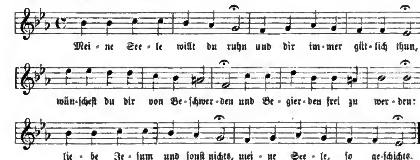


in welch letzterer Zeichnung sie noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 266. S. 235 abgedruckt ist. Von den dort gegebenen Parallelmelodien ist nur eine deswegen anzuführen, weil sie z. B. bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 326. S. 251, Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 265. S. 235, u. a. unter dem Namen unsres Liedes erscheint. Im Brüderchoralbuch Art 82d führt sie den Namen „Weil die Worte Wahrheit sind" und lautet:
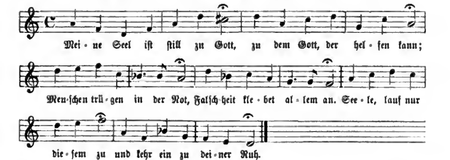


[1]) Unter den weiteren Parallelen des Brüderchoralbuchs ist Art 82b „Unser Lamm ist gar zu schön" nur eine (allerdings ziemlich freie) Variante der kirchlichen Weise, wie dies auch aus Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 20. S. 27 („Jesu, wahres Lebens-

Als „vor 1754 bekannt", also wahrscheinlich David Müllers Hessen-Casselschem Ch.-B. von 1754 entnommen, giebt Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 142. S. 112 noch die folgende fünfte Melodie, die er zugleich „Sünder, willst du sicher sein" (vgl. den Art.) benennt:



Meine Seel ist still zu Gott, Choral. Dies Lied von Abraham Hinkelmann erschien zuerst im Hamburg-Ratzeb. G.-B. 1684 und wurde in Hamburg fortgepflanzt, z. B. im dortigen G.-B. 1710 und 1735. Nr. 514. S. 539. 540. Auch in das Gothaische G.-B. von 1699 fand es Aufnahme, doch hat Witt 1715 keine Melodie dafür, sondern verweist es, indem er es mit „Meine Seel ist stille" verwechselt, irrtümlich auf „Jesu meine Freude". Dagegen steht bei Bronner, Ch.-B. 1715. Nr. 514. S. 231—233 die folgende eigene Weise für das Lied:
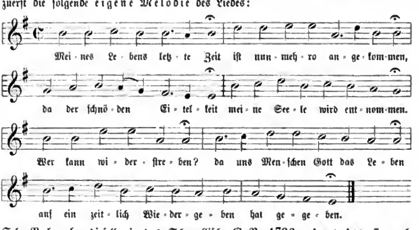


---

brot") hervorgeht, der sie als „herrnhutische" Weise bezeichnet und bereits ähnlich, wenn auch nicht so weitgehend umgebildet hat. (Auch die hannoversche Weise „Sohn des Höchsten sollt du sterben" (Böttner, Ch.-B. Nr. 125. S. 80) hat nahe Beziehungen zu unsrer Melodie, obwohl sie nach Bode, Quellennachweis. 1881. S. 432 Fr. H. Chr. Meyer (vgl. den Art.) als seine Erfindung in Anspruch nimmt). Art 82c ist eine erste Weise zu „Weil die Worte Wahrheit sind" und Art 82e gehört dem Liede „Weil ich Jesu Schäflein bin" zu. Alle diese Melodien sind nicht mit dem * der „über 60 ganz neuen Melodien" bezeichnet, von denen Christian Gregor im Vorbericht seines Choralbuchs spricht.

die dann auch Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 236. S. 113 und König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 361 bringen. Jetzt scheint sie in Hamburg nicht mehr im Gebrauch zu sein, da sie in Schwenkes Ch.-B. nicht mehr vorkommt.

Meine Seufzer, meine Thränen, Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphanias von Seb. Bach. „Es bezeichnet die Ärmlichkeit und einseitige Richtung der damaligen kirchlichen Poesie, daß man dem Evangelium von der Hochzeit zu Kana (Matth. 3, 13–17; 4, 1—11), dessen anschauliche Schilderung durchaus einen edel-heiteren Grundton hat, kein anderes Motiv abgewinnen konnte, als das unzählig oft benutzte: Jesus hilft dem in seiner Not verzagenden Sünder. Mehr oder minder variieren alle hervorragenden Kantatendichter der Zeit diesen Gedanken. Die drei Kantaten, welche Bach für diesen Sonntag komponierte, sind ebenfalls sämtlich auf diesen Grundton gestimmt. Am hartnäckigsten wird die Empfindung der Not, des „Ächzens und erbärmlichen Weinens" um Rettung aber in der vorliegenden Musik festgehalten. Bis auf den Schlußchoral — „O Welt, ich muß dich lassen" mit der letzten Strophe („So sei nun, Seele, seine") aus dem Lied „In allen meinen Thaten" — fällt kaum ein Sonnenblick in diese trübe, dicht umwölkte Welt." Vgl. Spitta, Bach II. S. 563—564. Ausg. der Bach-Ges. II. Nr. 13.
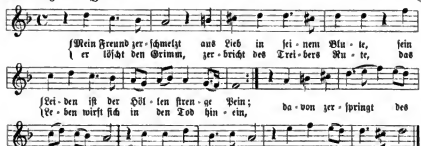
Meines Lebens letzte Zeit, Choral. Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 644 ist die älteste Quelle dieses Sterbeliedes das Gothaische G.-B. 1715 (Nr. 452. S. 1221), und steht es daselbst anonym. Im „Anhang an das Gothaische Kantional. 1726." S. 26, der eben zu diesem G.-B. gehört, erscheint dann auch zuerst die folgende eigene Melodie des Liedes:



Seb. Bach nahm dieselbe in das Schemellische G.-B. 1736 auf und setzte sie auch neben noch 86 andern Melodien dieses Gesangbuchs vierstimmig. Darum glaubte v. Winterfeld die Weise Bach als Erfinder zuschreiben zu sollen und Döring und

Koch folgten ihm in dieser Annahme und auch Spitta hält sie noch fest.[1]) Sonst findet sich unsre Melodie noch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 436 und bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1037. S. 449. — Bachs schon genannter schöner Tonsatz steht in den „Choralgesängen". Ausg. 1832. Nr. 346. S. 197.

Mein Freund zerschmelzt aus Lieb in seinem Blute, Choral. Christian Friedr. Richters verbreitetes Trostlied erschien gleichzeitig mit seiner eigenen Melodie im Freylinghausenschen G.-B. I. Teil. 1704. Nr. 405. S. 627 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 980. S. 654). Hier heißt die Weise in ihrer ursprünglichen Einteilung in 9 Zeilen:
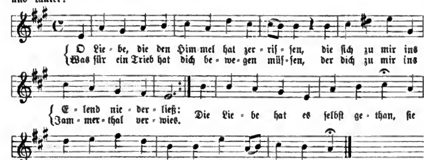


Dieser Zeichnungsweise folgen die meisten älteren und neueren Gesang- und Choralbücher, wie z. B. das Wernigerodische G.-B. 1738. 1746. Nr. 587. S. 589; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 312; das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 115a. S. 87 (1820. S. 124);[2]) Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 115. S. 135; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 283. S. 214; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 272. S. 128; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 173. S. 143 u. a. Durch Zusammenziehen der 1. und 2. und der 8. und 9. Zeile auf 6 Zeilen reduziert, wie dies namentlich mit Rücksicht auf das andere Richtersche Lied „O Liebe, die den Himmel hat zerrissen" (das bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 34. S. 40 und Ges.-Ausg. 1741. Nr. 80. S. 48 auf unsre Melodie verwiesen ist) geboten erscheint, findet sich unsre Melodie schon bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 61, in den Wernigerod. „Melodeien" 1767. S. 183, im Neuen Bremischen Psalm- und G.-B. 1767. Nr. 189. S. 162, auch im neuen Königl. Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 113. S. 67 und anderwärts. — Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 193. S. 169 bringen eine zweite Melodie aus Schichts Ch.-B. 1819. II. Nr. 458. S. 207, die dort „Laß mich, o Gott, die Achtung nie verletzen" heißt
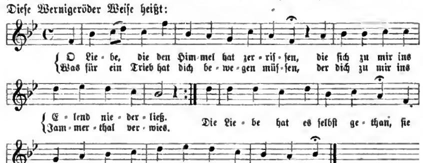
[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 278—280. Koch, a. a. O. Döring, Choralkunde. 1865. S. 167. Spitta, Bach II. S. 594.

[2]) Auch Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 65. S. 87, obwohl er die Weise sonst verändert und dem Reiselied „Wie gut ists doch mit dir, o Jesu, wandern" zugeteilt hat.

und durch die Chiffer „S.“ als von Schicht erfunden gekennzeichnet ist. Sie kommt in neueren Choralbüchern noch da und dort vor, ist auch bei Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 38. S. 25 mit dem vorgenannten Richterschen Liede verbunden und lautet:



Eine dritte Weise findet sich noch in den „Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder.“ Halle, 1767. S. 251. Sie ist eine dem Liede „O Liebe, die den Himmel hat zerrissen“ bestimmte neue, das, wie die Vorrede ausdrücklich bemerkt, „eine neue Melodie habe bekommen müssen, weil seine eigene (?) schon unter dem Titel: Mein Freund zerschmelzt 2c. vorgekommen.“ Diese Wernigeröder Weise heißt:



Mein Geist frohlocket und mein Sinn, Choral. Das Lied des Angelus Silesius erschien zuerst in der 2. Ausgabe der „Heiligen Seelen-Lust“ 1668 (vgl. Wetzel, Anal. hymn. I. 1. S. 37) und erhielt bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. I. Teil. 1704. Zugabe 1705. Nr. 691. S. 1071 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 182. S. 81) die folgende eigene Melodie:
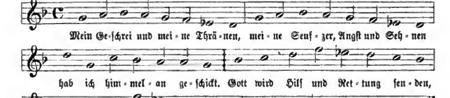
Mein Geist froh-lok - ket und mein Sinn ob den Voll-kom - men - hei - ten,
in de - nen ich seh Je - sum blühn und sein zu al - len Zei - ten.



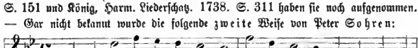
Da das Lied wenig Eingang fand, so wurde die Weise später meist auf andere Lieder gleichen Versmaßes übertragen: so bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 705 und König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 421 auf „Wachs mit mir, Gott, nach deiner Güt", bei König außerdem noch mit verändertem Anfang auf „Das ist ein teures, wertes Wort" (das. S. 205) und auf „Auf Christenmensch, auf, auf, zum Streit" (das. S. 256). Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 254. S. 169 verwendet unsre Melodie zu „Mir nach, spricht Christus, unser Held", das Ev. G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 341. S. 320 zu „Auf Christenmensch rc."

Mein Gemüt, wie so betrübt, Choral. Vgl. den Art. „Nicht so traurig, nicht so sehr."

Mein Geschrei und meine Thränen, Choral. Johann Franks Lied über den 77. Psalm erschien mit der nachstehenden eigenen Melodie von Johann Crüger zuerst im Rungeschen G.-B. 1653 und in der Praxis piet. melica. 1656[1]) und kam mit dieser auch in die Frankfurter Praxis und andere G.-BB. des 17. Jahrhunderts. Die Weise heißt in der Frankf. Praxis. Ausg. 1680. Nr. 555. S. 687. 688:

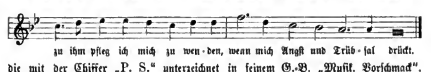


hat jedoch weitere Verbreitung nicht erlangt; nur Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 340. S. 151 und König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 311 haben sie noch aufgenommen. — Gar nicht bekannt wurde die folgende zweite Weise von Peter Sohren:
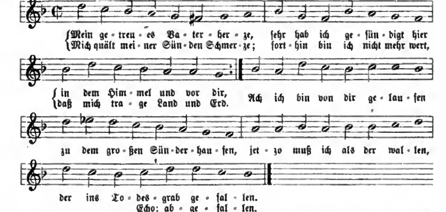


hab ich him - mel - auf ge - schickt. Gott wird Hülf und Ret-tung sen-den,

[1]) Vgl. Bode, Johann Crügers Kirchenmelodien, in den Monatsheften für Musikgesch. 1873. S. 73.
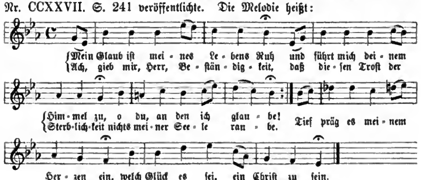


die mit der Chiffer „P. S." unterzeichnet in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 712. S. 949 steht.

Mein getreues Vaterherze, Choral. Dieses Bußlied eines ungenannten Verfassers steht in der Frankf. Praxis (Wust) 1680. Nr. 106. S. 125. 126 und im Lüneb. G.-B. (1686) 1694. Nr. 829. S. 486. 1695. Nr. 829. S. 671. 672 mit der folgenden (ebenfalls anonymen) eigenen Melodie:
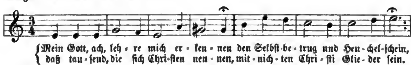


die sich in veränderter Fassung auch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 162 noch findet.

Mein Glaub ist meines Lebens Ruh, Choral von Justin Heinrich Knecht (vgl. den Art.), den er zu dem Liede Dr. Balthasar Münters (von 1772) 1797 komponierte, und in dem von ihm und Christmann herausgegebenen Ch.-B. 1799. Nr. CCXXVII. S. 241 veröffentlichte. Die Melodie heißt:



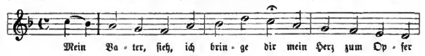
Sie ist in Württemberg sehr beliebt geworden und auch in die deutsch-schweizerischen G.-BB. übergegangen. Vgl. Bayr. Ch.-B. 1820. Nr. 158; Vierst. Gesänge der ev. Kirche. Stuttg. 1825. Nr. 155. S. 256; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 155. S. 160; Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 146; Schaffhauser G.-B. 1841. Nr. 277. S. 490; Zürcher G.-B. 1855. Nr. 184. S. 264; Drei Kant. G.-B. Nr. 184. S. 273—274 (Szadrowsky, Ch.-B. 1873. S. 101).

Mein Gott, ach, lehre mich erkennen, Choral. Das noch jetzt ziemlich verbreitete Heiligungslied eines unbekannten Autors war bei seinem Erscheinen im II. Teil des Freylinghausenschen G.-B.s 1714. Nr. 230. S. 320 auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten" verwiesen, was bei König, 1738 und in den G.-BB. der Gegenwart festgehalten ist, obwohl in den späteren Ausgaben Freylinghausens auch eine eigene Weise erschien. Diese heißt in der Gef.-Ausg. 1741. Nr. 559. S. 362:

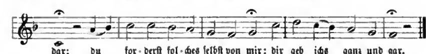


hat aber keinen Eingang in den kirchlichen Gebrauch gefunden.

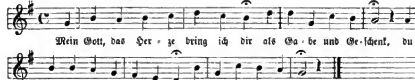
Mein Gott, das Herz ich bringe dir, Choral. Dies schöne Lied Johann Kaspar Schades erscheint bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 161 mit einer, bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 981—984. S. 431 gar mit vier Melodien, die seinen Namen tragen. Allein dieselben gehören sämtlich ursprünglich dem Liede „Nun danket all und bringet Ehr" (vgl. den Art.) zu. Gleichwohl hat unser Lied auch mehrere eigene Weisen erhalten, von denen wir anführen: als erste eine Melodie von Joh. Ludw. Steiner (vgl. den Art.) in seinem „Neuen G.-B. auserlesener geistreicher Lieder 2c." Zürich, 1723. S. 406, die jedoch nicht weiter bekannt wurde.[1]) Eine zweite Weise hat Johann Georg Frech (vgl. den Art.) für die „Vierst. Gesänge der evang. Kirche" 1825. Nr. 109. S. 198 komponiert; sie kam in das Württ. Ch.-B. 1828. S. 44 und heißt im Original:



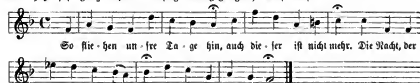
[1]) Sie ist mitgeteilt bei Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder. I. 1888. Nr. 224. S. 61.



Die folgende dritte Melodie (nach Pastor Rhode in Elbing) von Dr. Friedrich Kniewel (vgl. den Art.) 1841 erfunden, erschien in F. W. Markulls Ch.-B. 1845. Nr. 12. S. 6 und kam von da auch in das Rittersche Ch.-B. für Preußen 1856; das neue „Evang. G.-B. für Ost- und Westpreußen" 1887 jedoch bringt sie nicht mehr. Sie heißt:



Eine vierte Weise endlich gehörte zwar ursprünglich einem andern Liede an, ist aber jetzt fast ganz auf das unsrige übergegangen; es ist diese:
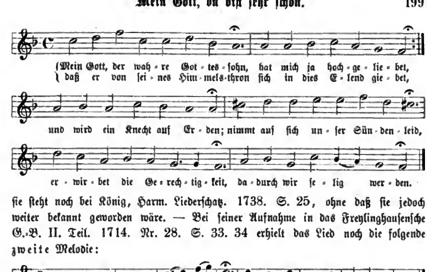


Sie wurde von Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828, Ritter, Ch.-B. für Preußen 1856, u. a. dem Kantor Kirchhoff zu Danzig zugeschrieben; jetzt hat Zahn[1]) nachgewiesen, daß sie Johann Heinrich Rolle (vgl. den Art.) als Erfinder zugehört. Bei Schicht, a. a. O. III. Nr. 981. S. 431 und in neueren Choralbüchern erscheint sie zu unsrem Liede, bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 186. S. 97 und noch im schon genannten neuen G.-B. der Prov. Preußen 1887. Nr. 259. S. 134 zu „Ich singe dir mit Herz und Mund" verwendet.
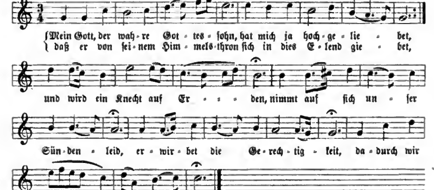
Mein Gott, der wahre Gottessohn, Choral. „Auffs Newe Jahr. à 3. Johan: Herman: Scheinii Melodia; D. Eccardi Leichneri Text." lautet im Cantionale sacrum Goth. I. 1651. Nr. XXXVII. S. 153 die Überschrift dieses Liedes und seiner eigenen Melodie, und es ist damit für jenes Dr. Eckard Leichner (Prof. der Medizin an der Universität Erfurt) als Verfasser, für diese aber Joh. Hermann Schein als Komponist festgestellt.[2]) Die Weise heißt in der Zeichnung bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 51. S. 27:

[1]) Vgl. a. a. O. I. Nr. 229. S. 62, wo sie im Original aus Rolles „70 auserlesene Gesänge" 1775. S. 71 mitgeteilt ist.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. II. S. 68. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 60.
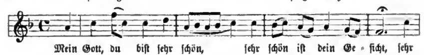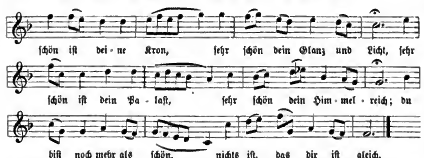


sie steht noch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 25, ohne daß sie jedoch weiter bekannt geworden wäre. — Bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 28. S. 33. 34 erhielt das Lied noch die folgende zweite Melodie:



die in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 70. S. 43 in den 4/4 Takt umgesetzt erscheint und in dieser Form auch von König, a. a. O. aufgenommen wurde, aber ebenfalls weiteren Eingang nicht gefunden hat.
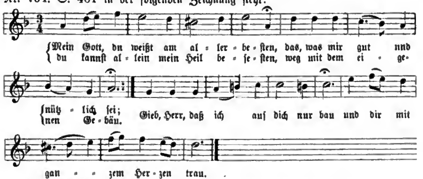
Mein Gott, du bist sehr schön, Choral. Dieses Loblied eines unbekannten Verfassers erschien gleichzeitig mit einer eigenen, sehr verzierten Melodie im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 138. S. 183. Diese Weise war dann in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 366. S. 229 wie folgt reduziert:





ist aber über Freylinghausen wohl kaum hinaus gekommen; nicht einmal König 1738 bringt sie in seiner großen Sammlung, obwohl er das Lied (unter Verweisung auf andere Melodien) berücksichtigt.

Mein Gott, du weißt am allerbesten, Choral. Das schöne Vertrauenslied Israel Clauders, von ihm 1696 verfaßt,[1]) erschien seit 1699 in den G.-BB. und wurde hauptsächlich durch Freylinghausens G.-B. II. 1714. Nr. 320. S. 457 bekannt. Es ist hier auf „Wer nur den lieben Gott läßt walten" oder „Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen" als Melodien verwiesen und wird noch heute nach irgend einer passenden Weise dieses Metrums gesungen. Die eigene Melodie, die es bei Freylinghausen später erhielt und die in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 704. S. 461 in der folgenden Zeichnung steht:
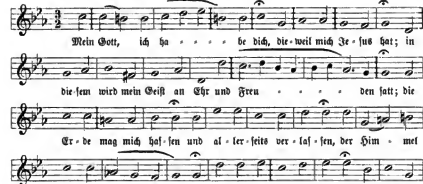


ist nicht in Gebrauch gekommen.

Mein Gott, ich habe dich, dieweil mich Jesus hat, Choral. Dies Lied von der Liebe zu Gott von einem noch nicht sicher ermittelten Verfasser[2]) er-

[1]) Während eines Sturms auf der Ostsee; vgl. Gottschaldts Lieder-Remarquen. S. 761. Rambach, Anthol. IV. S. 99. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 60. 61.
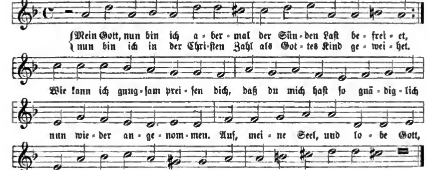
[2]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 62 gegen K. C. E. Ehmann, Gottfr. Arnolds sämtl. geistliche Lieder. Stuttg. 1856. S. IX und 220, welch letzterer es für Gottfried Arnold in Anspruch nimmt.

schien zuerst in dem Schützeschen G.-B. Halle, 1697. S. 544, und erhielt dann in dem Darmstädtischen G.-B. 1698 eine eigene Melodie, mit der es in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 379. S. 542—543 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 812. S. 538) kam. Hier heißt die Melodie:
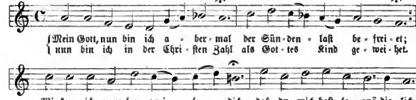


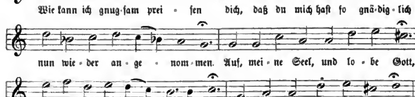
König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 401 hat sie in geraden Takt umgesetzt und choralmäßig vereinfacht. Da jedoch das Lied nur ganz vereinzelt Aufnahme in einige ältere pietistische G.-BB. fand, wurde auch die Melodie nicht weiter bekannt und dürfte wohl kaum je in kirchlichem Gebrauch gestanden haben.

Mein Gott, nun bin ich abermal, Choral. Johann Rists ziemlich weit verbreitetes Danklied nach der Absolution brachte bei seinem Erscheinen in „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch ꝛc." Lüneburg, 1651. S. 70 seine erste eigene Melodie von Andreas Hammerschmidt mit, welche im Original heißt:
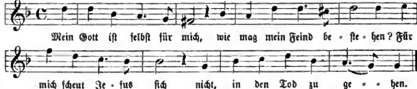


Sie fand jedoch nur ganz vereinzelt Eingang — z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 457. S. 599 — und die meisten G.-BB. des 17. Jahrhunderts und die Choralbücher des 18. verweisen das Lied auf „An Wasserflüssen Babylon" oder „Der Tag der ist so freudenreich." — Auch die **zweite** Melodie, die unser Lied bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 298. S. 184 erhielt:





ist kaum mehr bekannt geworden; nur König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 178 und Schicht, Ch.-B. III. Nr. 940. S. 414 haben sie aufgenommen.

Mein Gott selbst ist für mich, Choral. Heinrich Georg Neuß' Lied aus seinem „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes." Lüneb. 1692. S. 147 (Viertes Zehn. Nr. 7, mit der Unterschrift „Anno 89") findet sich dort und im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 536. S. 772. 773 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1149. S. 774) mit der nachstehenden **eigenen** Melodie:

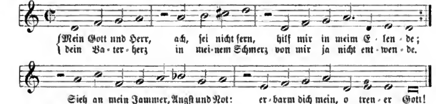


die auch König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 62 aufgenommen hat.[1]) Der Dichter hatte sein Lied als „Osterlied" bezeichnet, Freylinghausen brachte es in die Rubrik „Von der Freudigkeit des Glaubens" und König giebt es unter den Passionsliedern.

Mein Gott und Herr, ach sei nicht fern, Choral. Lied und **eigene Weise** desselben von Johann Hermann Schein erschienen zuerst in seinem Kan-
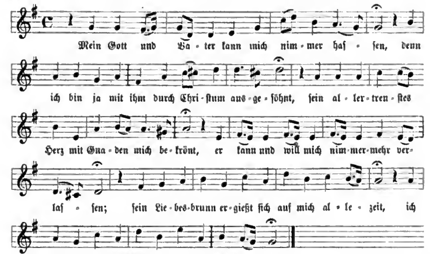
[1]) Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder. I. Nr. 109. S. 32. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 64.

tional von 1627 und erlangten in den G.-BB. des 17. Jahrhunderts ziemliche Verbreitung. Die Melodie, wie sie z. B. in der Frankf. Praxis. 1680. Nr. 709. S. 868 mit „J. H. S." unterzeichnet steht, heißt:



In den Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts ist zwar das Lied noch da und dort berücksichtigt, aber wie z. B. bei König 1738 auf „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" verwiesen, die Weise also erloschen. Dagegen haben neuerdings v. Tucher, Schatz II. Nr. 298. S. 161 und Layriz, Kern II. Nr. 255. S. 68. 69 auch diese wieder hervorgezogen.
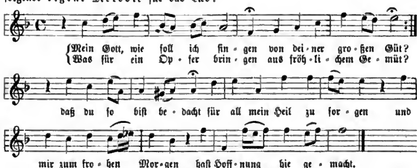
Mein Gott und Vater kann mich nimmer hassen, Choral. Die Quelle für dieses Lied eines nicht ermittelten Verfassers, sowie für seine eigene Melodie ist das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 537. S. 773. 774 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1148. S. 773), wo die Weise im Original lautet:
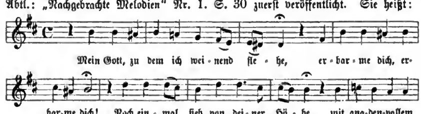


Sie steht in derselben Zeichnung im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 342. S. 331—332, in vereinfachter Form bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 178 und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 993. S. 771.

Mein Gott, wie lang, ach lange, Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphanias von Seb. Bach (19. Januar 1716 zu Weimar). Auch hier, wie in den beiden andern Kantaten, die Bach für diesen Sonntag geschrieben hat, ist dem „Evangelium von der Hochzeit zu Kana" nur der Gedanke entnommen, daß Gott endlich in der Not hilft, wenn er auch scheinbar auf sich warten läßt. Vgl. Spitta, Bach I. S. 554—555. Den Schlußchoral des schönen Werkes bildet „Es ist das Heil uns kommen her" mit der 12. Strophe („Ob sichs anließ, als wollt er nit") dieses Liedes. Vgl. Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 33. S. 20. — Ausg. der Bach-Ges. XXXII. Nr. 155.

Mein Gott, wie soll ich singen, Choral. Die älteren Auflagen des Freylinghausenschen G.-B.s I. 1704. Nr. 620. S. 973 verwiesen dieses Abendlied des Hermann Masius auf die Melodien „Mit Ernst, o Menschenkinder", oder „Von Gott will ich nicht lassen," und auch König 1738 und noch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 halten diese Verweisung fest. Dagegen bringt die Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1522. S. 1038. 1039 die folgende eigene Melodie für das Lied:
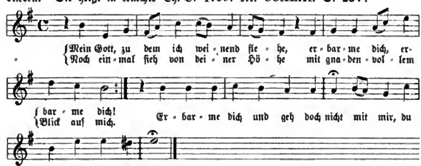


Mein Gott, zu dem ich weinend flehe, Choral. Dieses Lied Dr. Balthasar Münters war in den G.-BB. der rationalistischen Zeit sehr verbreitet, aber meist auf eine der Weisen von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" verwiesen. Doch hat es auch einige eigene Melodien erhalten. Die erste derselben hat Joh. Adam Hiller erfunden und im Nachtrag seines Choralbuchs 1794. VIII. Abtl.: „Nachgebrachte Melodien" Nr. 1. S. 30 zuerst veröffentlicht. Sie heißt:
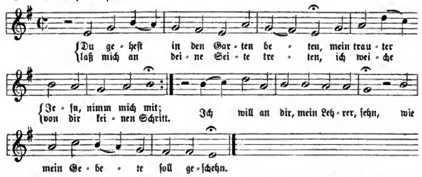




und fand zwar Aufnahme in Schichts Ch.-B. II. Nr. 343. S. 152, aber zu kirchlicher Geltung ist sie wohl kaum gekommen. — Auch die zweite Weise, welche Justin Heinrich Knecht 1798 für das Lied schrieb, ist vollständig unbekannt geblieben. Sie heißt in Knechts Ch.-B. 1799. Nr. CCXLIII. S. 257:
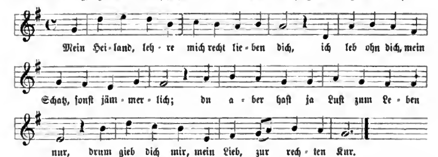


Dagegen steht in Württemberg die folgende dritte Melodie mit Johann Mentzers Lied „Du gehest in den Garten beten" im Kirchengebrauch. Sie ist von Friedrich Silcher 1823 (vielleicht schon 1820) komponiert und erschien erstmals gedruckt in seinen „Melodien aus dem württemb. Ch.-B., dreistimmig bearbeitet." 2. Heft. Tübingen, 1824 (Vorrede von 1823). Von da kam sie in die „Vierst. Gesänge der evang. Kirche." Stuttg. 1825. Nr. 110. S. 200 und in das Württ. Ch.-B. 1828. S. 44, wo sie lautet:
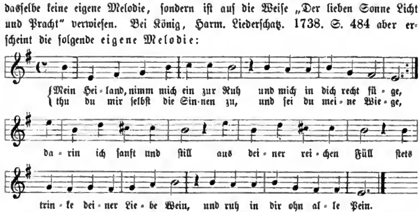


Sie steht im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 70 (Ausg. 1876. S. 62. 63), im Straßburger Ch.-B. 1851. S. 69 als „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (mit der Textunterlage „Nach einer Prüfung kurzer Tage") und hat auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 128. S. 117 Aufnahme gefunden.

Mein Heiland, lehre mich recht lieben dich, Choral. Das Lied eines noch nicht ermittelten Verfassers war in seiner ältesten Quelle, dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Zugabe Nr. 728. S. 1119 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 918. S. 609) auf die Melodie „Du Geist des Herrn, der du von Gott ausgehest" (1704. Nr. 148. S. 214. 1741. Nr. 319. S. 199) verwiesen, erhielt dann aber bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 225 die folgende eigene Weise:
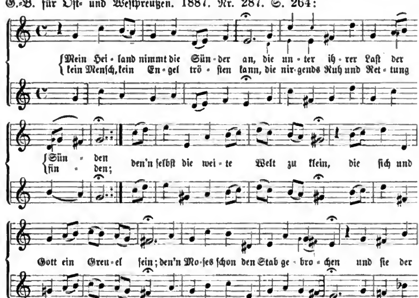


Dieselbe ist z. B. in Ritters Ch.-B. zum Halberst.-Magdeb. G.-B. 1856. Nr. 364. S. 129 erhalten. — Als Parallele führt König, a. a. O. die Melodie des 93. Psalms „Gott als ein König gwaltiglich regiert („Dieu est regnant de grandeur tout vestu") aus dem reformierten Liedpsalter an, welche Ritter, Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 82. S. 36 zu dem Liede „Die Zeit geht an, die Jesus hat bestimmt" verwendet.

Mein Heiland, nimm mich ein zur Ruh, Choral. Im Freylinghausenschen G.-B. 1704. I. Zugabe Nr. 756. S. 1155, Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1523. S. 1039, der Quelle für dieses Abendlied eines nicht ermittelten Verfassers, hat dasselbe keine eigene Melodie, sondern ist auf die Weise „Der lieben Sonne Licht und Pracht" verwiesen. Bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 484 aber erscheint die folgende eigene Melodie:
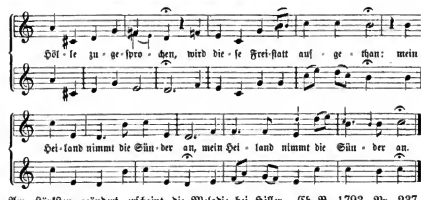


die auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 994. S. 772 noch abgedruckt ist.

Mein Heiland nimmt die Sünder an, Choral. Dieses schöne und reich gesegnete Lied Leop. Franz Friedr. Lehrs war in der ersten Sammlung der „Köthnischen Lieder" 1733. S. 33 ff. (Ausg. 1740. Nr. 51. S. 124—128) erschienen und hier zunächst auf die Mel. „Beschränkt ihr Weisen dieser Welt" verwiesen,[1]) in der Folge aber ist es auch mit einer ganzen Anzahl eigener Melodien geschmückt worden. Von diesen hat die erste und älteste nach Kühnaus Zeugnis[2]) „Johann Georg Hille, Kantor in Glaucha vor Halle, 1739" erfunden; doch ist diese Angabe wenigstens hinsichtlich der Jahreszahl nicht ganz genau, da die Melodie schon in der 4. Ausgabe des Wernigeroder G.-B.s 1738. Nr. 190. S. 169 gedruckt erschienen war. Sie ist die verbreitetste Weise des Liedes und namentlich in Mittel- und Norddeutschland allgemein und in mannigfachen Varianten im Kirchengebrauch. Wir geben sie zuerst in ihrer Originalgestalt (und deuten dabei durch kleine Noten die Zeichnung im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 217b. S. 176. 1820. S. 266—267 an), dann in der jetzt üblichen Form aus dem neuen „Evang. G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 287. S. 264:
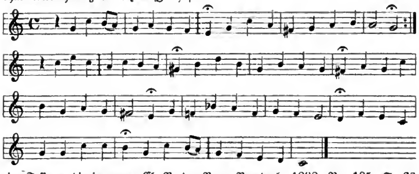


[1]) Es ist dort mit dem Zeichen „*2" auf diese Weise in dem Melodienheftchen des Kantors Hille in Glaucha bestimmt hingewiesen; Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 372. S. 492 hat sie auf unser Lied übertragen.
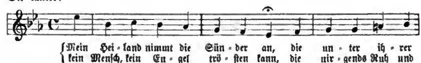
[2]) Vgl. dessen Ch.-B. I. 1785. Nachtrag D. S. 230. Die schon genannte Ausg. der Köthnischen Lieder von 1740 hat noch die Verweisung, obwohl sie auf der Rückseite ihres Titelblattes „wegen der Melodeyen" das Heft des „Herrn Joh. George Hillen, Kantor in Glaucha" anführt.
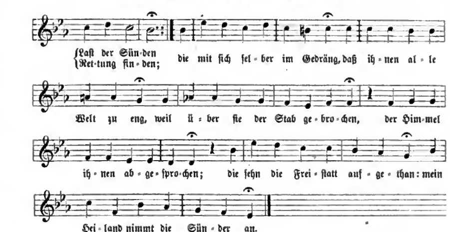


Am stärksten geändert erscheint die Melodie bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 237. S. 120 und bei Kittel, Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1803. Nr. 100. S. 134[1]) (hier ohne Wiederholung der letzten Zeile) so:
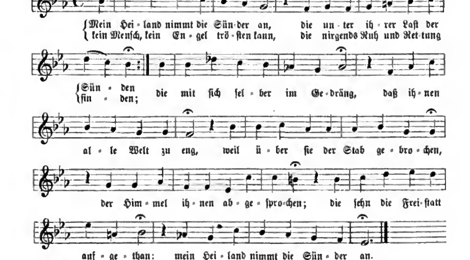


eine Fassung, die im neuen Ch.-B. der Prov. Brandenb. 1888. Nr. 105. S. 68 beibehalten ist. Andere Varianten stehen bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 272. S. 125 („Berliner Melodie"); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 302. S. 227—228; Hentschel, Ch.-B. Nr. 127. S. 76. 77; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 174. S. 144; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 256. S. 228 u. s. w. — Eine **zweite** Melodie, die ebenfalls einige Verbreitung erlangt hat, ist vielleicht von Johann Georg **Stözel**, dessen Ch.-B. 1744. Nr. 395 (Ausg. 1777. Nr. 239) ihre Quelle ist, erfunden. Sie lautet:
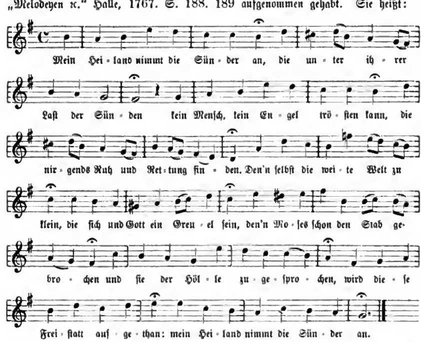


[1]) Nach v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 318 nahm Joh. Balthasar Rein in seinem Ch.-B. für Schleswig-Holstein. 1755. Nr. 160 die Erfindung unsrer Weise für sich in Anspruch.



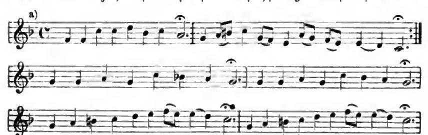
und findet sich außer in den Württembergischen Choralbüchern von 1828. Nr. 100. S. 40. 41 (Vierst. Gesänge 1825. S. 180, und Nr. 183. S. 332 nochmals auf „Gottlob, ich weiß mein Vaterland" übertragen) und 1844. Nr. 189a (Ausg. 1876. S. 178. 179) auch bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 248. S. 138; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 273. S. 126; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 219. S. 79; Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 113. S. 78; Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 228a. S. 150 u. s. w. — In Württemberg hat sodann neben der Stözelschen Melodie die folgende dritte Weise kirchliche Geltung:
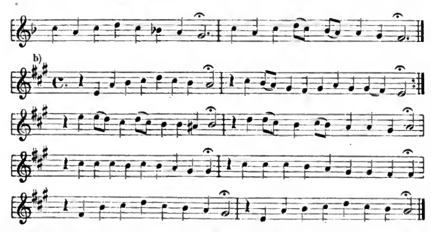


Sie ist von Justin Heinrich Knecht 1795 komponiert und in seinem Ch.-B. 1799. Nr. CXVII. S. 126. 127 zuerst veröffentlicht worden. Vgl. Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 189b (Ausg. 1876. S. 180). — Eine vierte, von Karl Phil. Em. Bach 1764 erfundene Weise, ist hauptsächlich durch Kühnaus Ch.-B. I. 1785. Nr. 117. S. 138—139 bekannt geworden, doch hatten sie auch schon die Wernigeroder „Melodeyen rc." Halle, 1767. S. 188. 189 aufgenommen gehabt. Sie heißt:

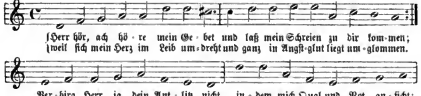


Zwei weitere Melodien stehen bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 191b und c. S. 168—169 (vielleicht aus Kittels handschr. Erfurter Ch.-B. von 1790?) und sind auch von Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 872 und 873. S. 386 aufgenommen worden. Wir verzeichnen sie als fünfte und sechste eigene Weise unsres Liedes:





Endlich sind als siebente und achte Melodie noch zwei Weisen zu nennen, die in Gesangbüchern der Gegenwart auf unser Lied übertragen worden sind. Beide gehörten ursprünglich Joh. Francks Lied über den 102. Psalm: „Herr, hör, ach höre mein Gebet" an. Die eine ist im Mecklenburgischen Choralmelodien-Buch 1867. Nr. 118. S. 60 als aus Königs Harm. Liederschatz. 1738. S. 150 entnommen,[1]) für „Mein Heiland nimmt die Sünder an" verwendet, und heißt im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 606. S. 648, wo sie anonym steht, so:
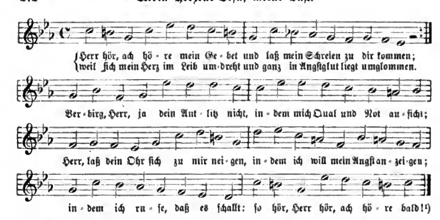


Herr, laß dein Ohr sich zu mir nei - gen, in - dem ich will mein Angst an - zei - gen,

in - dem ich ru - fe, daß es schallt: so hör, Herr hör, ach hö - re bald!

Für die andre dieser Melodien bezeichnet Wigand, Ch.-B. Cassel, 1844. Nr. 90. S. 74 (S. 208) Johann Beckers Hessen-Casselsches Ch.-B. von 1771 als Quelle; sie ist im Elberfelder luth. G.-B. 1857. Nr. 368. S. 331 als „Eigene Melodie" unsrem Liede beigegeben:

[1]) Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 140 wäre „Joh. Franckens Teutsche Gedichte, bestehend im Geistlichen Sion rc." Guben, 1672, ihre älteste Quelle.



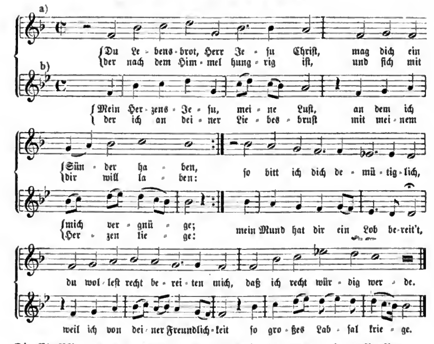
Mein Herzens-Jesu, meine Lust, Choral. Die Weise, welche unter diesem Namen allgemeinen Eingang in den evangelischen Kirchengesang gefunden hat, gehörte ursprünglich dem Liede „Du Lebensbrot, Herr Jesu Christ" von Johann Rist („Hausmusik." Lüneb. 1654. S. 32. Nr. VII) zu und war mit demselben erstmals in Peter Sohrens Ausgabe der Praxis piet. Mel. Frankfurt a. M. (Christoph Wust) M.DC.LXIIX (1668). Nr. 442. S. 633 (Ausg. 1670. S. 476; in der Ausg. von 1680 dagegen ist Lied und Weise weggelassen), dann in „verbesserter" Gestalt in Sohrens zweitem G.-B. „Musikalischer Vorschmack". Hamburg, 1683. Nr. 477. S. 626 erschienen. In beiden Quellen ist sie mit der Chiffer „P. S." unterzeichnet, gehört also Peter Sohren als Erfinder zu.[2]) Bei Freylinghausen, Geistr. G.-B. I. 1704. Nr. 61. S. 77 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 134. S. 82) ist die Melodie dann auf unser Lied von Joh. Christ. Lange (zuerst in Häveckers Kirchen-Echo. 1695. S. 107 gedruckt) übertragen und dessen Name ist ihr seitdem geblieben.[3]) Wir geben die Weise in zwei Zeichnungen: a) im Original von 1683; b) in der Form Freylinghausens, aus der die jetzt kirchenübliche Form hervorgegangen ist:

---

[1]) Da und dort findet man noch andere Melodien mit dem Namen unsres Liedes bezeichnet, die entweder Übertragungen sind (wie z. B. im Bayr. Ch.-B. von Zahn. 1852. Nr. 105. S. 65 und im Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 301. S. 239 die Mel. von „Beschränkt ihr Weisen dieser Welt"), oder die zwar dem Liede zugehören, aber keine kirchliche Geltung erlangt haben (wie z. B. eine Weise bei Bierling, Ch.-B. 1789. Nr. 141. S. 76. 77, eine solche von J. H. Tscherlitzky im Goßnerschen Ch.-B. 1825. Nr. 117. S. 86, u. a.).

[2]) Dr. Immanuel Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 222 spricht zwar die Vermutung aus, sie sei „vielleicht durch eine Melodie Joh. Georg Ebelings von 1667 hervorgerufen;" doch thut er dies unter allem Vorbehalt.

[3]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 142 bemerkte, die Melodie sei mit dem Ristschen Liede „jetzt außer Gebrauch"; doch hat er diese irrtümliche Notiz a. a. O. II. S. 69 und Suppl. 1886. S. 38 selbst wieder zurückgenommen.
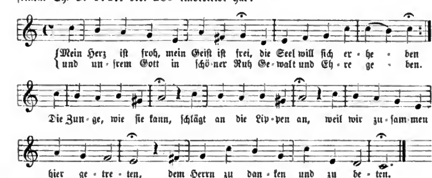


Die Ch.-BB. aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, wie z. B. Bronner, Witt, Dretzel, haben die Melodie noch nicht und verweisen die beiden Lieder auf Parallelmelodien, wie „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (auf diese Melodie noch Doles, Ch.-B. 1785) und „Nun freut euch, lieben Christen g'mein";[1] dagegen erscheint sie dann bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 341. S. 151; König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 225 (als einzige Weise); Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 26; im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 132c. S. 98 (1820. S. 143), bei Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 118. S. 140 u. s. w.[2])

Mein Herz ist froh, mein Geist ist frei, Choral. Daniel v. Czepko hat dieses Lied 1657 zur Einweihung der evangelischen Kirche zu Schweidnitz verfaßt (vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 17. Jahrh. I. S. 378). Als dasselbe im

[1]) Diese Melodie hat Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 177. S. 334 auf „Du Lebensbrot, Herr, Jesu Christ" übertragen und verweist S. 542 auch „Mein Herzens-Jesu, meine Lust" auf dieselbe.
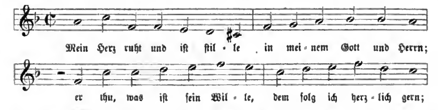
[2]) Eine zweite Melodie zu unsrem Liede steht in den „Melodeien zu der Wernigerödischen Neuen Sammlung geistlicher Lieder". Halle, 1767. S. 194 u. 195; sie ist jedoch von sehr geringem Wert und hat auch keinerlei Beachtung gefunden. Das Wernigerödische G.-B. von 1738. Nr. 57. S. 50 kennt dieselbe noch nicht und bringt die Sohrsche Weise in der Fassung Freylinghausens.

Jauerschen G.-B. 1711. S. 512. 513 gedruckt erschien, trug es die Überschrift „In eigner Melodie“, ohne daß jedoch ermittelt ist, welche Melodie damit gemeint war; dagegen erhielt es nach seinem Erscheinen im Hirschberger G.-B. 1741. S. 623 die folgende eigene Weise, die Joh. Balthasar Reimann erfunden und seinem Ch.-B. 1747. Nr. 286 einverleibt hat:

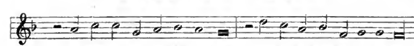


Sie ist bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 999. S. 775 mitgeteilt, aber nicht weiter bekannt; das Lied wird, wo auf dasselbe Bezug genommen ist, meist auf die Melodie „Der lieben Sonne Licht und Pracht“ verwiesen (so z. B. schon bei König, 1738).

Mein Herz ruht und ist stille, Choral von Johann Hermann Schein, dem auch das Lied als Dichter zugehört. Als Gelegenheitsgesang „Canzonetta dolorosa für C. A. T. B.“ auf den Tod der Gattin des Diakonus Dr. Joh. Höpner zu St. Thomas in Leipzig, den 9. September 1624 gedichtet und komponiert und in einem Einzeldruck (Leipz., Lankisch 1624) zuerst veröffentlicht, wurde unser Lied und seine Melodie (letztere in vereinfachter Gestalt) von Schein in sein Kantional 1627. Bl. 464—466 aufgenommen und kam von da in den Kirchengesang.[1]) Die Melodie heißt in der Zeichnung des Scheinschen Kantionals:
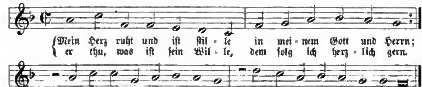


[1]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 13. S. 99: Chrysander, „Weltliche und geistliche Gelegenheitsgesänge von Joh. Herm. Schein in einzelnen Drucken.“ Der ihr im Kantional beigegebene vierst. Tonsatz ist originalgetreu mitgeteilt bei Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 275. S. 130; mit einzelnen Abweichungen auch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 180. S. 85.
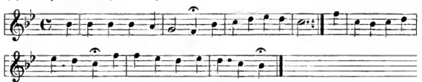


ob-schon auf die-ser Er-den hier manch Un-ge-mach zu-set-zet mir.

wurde aber dann von Johann Crüger in die folgende choralmäßige Form, in der sie zuerst in der Praxis piet. mel. 1648 (vgl. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 434. S. 292) erschien, umgebildet:



Ob-schon auf die-ser Er-den hier manch Un-ge-mach zu-set-zet mir.

Diese Crügersche Zeichnung wurde von den G.-BB. des 17. Jahrhunderts, z. B. Frankf. Praxis 1680. Nr. 580. S. 726, Lüneb. G.-B. 1686 (1695. Nr. 1380. S. 1147) u. s. w., sowie von den Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts, die das Lied noch berücksichtigen, z. B. König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 344,[1]) angenommen. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 188 (auf „Dreßdenisch G.-B." 1656. Nr. 449 fußend) und nach ihm Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 71. S. 23 bringen unsre Weise in so vollständig veränderter Form, daß das Original kaum noch in ihr zu erkennen ist; bei ihnen lautet sie nämlich:
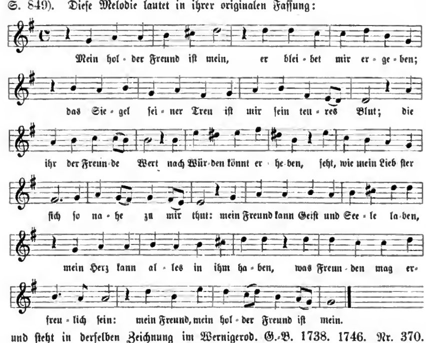


Mein höchste Lust, Herr Jesu Christ, Choral. Das Lied Johann Heermanns hatte bei seinem ersten Erscheinen in des Verfassers „Devoti Musica Cordis". 1630. S. 70—74 den Anfang „Herr Jesu Christ, mein höchste Lust", der in der Ausgabe von 1636. S. 68—71 in den obenstehenden geändert wurde.[2]) Es war von Heermann auf die Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" verwiesen worden, und diese Verweisung haben die meisten späteren Gesang- und Choralbücher festgehalten. Johann Crüger, der das Lied schon in sein „Vollkömliches G.-B." 1640. S. 352 aufgenommen hatte, übertrug in der Praxis piet.

[1]) An Parallelen bringt König, a. a. O. zwei: S. 328 „Du führst ja deine Lieben" — b a c b d g fis, und S. 158 „Ich gehe seufzend suchen" — g c d es d h c; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 69. S. 22 eine: „Du Blut von unsrem Blute" g g g a h c h, welch letztere z. B. Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 83. S. 33 auf unser Lied übertragen hat.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 17. Jahrh. I. Nr. 32. S. 43. 44. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 275.

melica. 1648. S. 54 seine Weise zu Joh. Heermanns Magnificatlied „Den Herren meine Seel erhebt“ (vgl. den Art. „Meine Seele erhebt den Herren“ (Magnificatlieder) auch auf unser Lied, als dessen eigene sie dann in der Folge mehrfach angesehen und gebracht wurde,[1]) ein Irrtum, der sich bis in die Gegenwart herein fortgepflanzt hat.[2])

Mein holder Freund ist mein. Choral. Dies Lied Ulrich Bogislaws v. Bonin erschien gleichzeitig mit einer eigenen Melodie im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 600. S. 871. 872 (Gesang-Ausg. 1741. Nr. 1254. S. 849). Diese Melodie lautet in ihrer originalen Fassung:
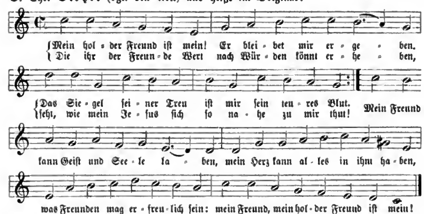


und steht in derselben Zeichnung im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 370. S. 363—364, etwas vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 225, auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1002. S. 777. — Eine zweite Weise für unser Lied findet sich in „Neues Bremisches Psalm- und Gesangbuch“. Bremen, 1767. Nr. 186. S. 159; sie ist nach des Organisten Joh. Heinr. Lange
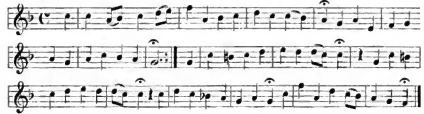
[1]) Namentlich in der Crügerschen Praxis und den ihr folgenden G.-BB; so bringt z. B. die Frankfurter Praxis 1680 sie zweimal wörtlich gleichlautend: Nr. 317. S. 390 zu „Den Herren meine Seel erhebt“ und Nr. 88. S. 105 zu „Mein höchste Lust, Herr Jesu Christ“.

[2]) Bode, Die Kirchenmelodien Joh. Crügers in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 65 und 69 zählt sie zweimal; vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 169 und Fischer, a. a. O. Suppl. I. S. 70.
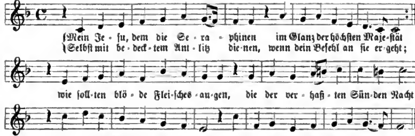
Zeugnis (in der Vorrede zu seinem Bremischen Ch.-B. 1821) von dem Kantor G. Chr. Stötzer (vgl. den Art.) und heißt im Original:
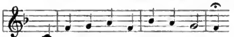


Noch eine dritte Weise für das Lied von Joh. Gottfried Schicht ist vorhanden. Sie steht mit seiner Chiffer „S.“ bezeichnet in seinem Ch.-B. III. Nr. 1159. S. 497 und heißt:
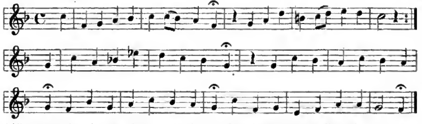


Mein Jesu, dem die Seraphinen, Choral. Das Lied Wolfgang Christoph Deßlers, das 1692 erschien, hat allgemeinen Eingang in den Kirchengesang gefunden. Es erhielt seine erste eigene Melodie im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 278. S. 419 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 667. S. 440), die auch die verbreitetste geblieben ist. Sie heißt im Original:



und die Tradition erkannte die Erfindung derselben dem Dichter des Liedes zu, freilich mit ebensowenig Grund, als manche andere Hallesche Melodien den Dichtern ihrer Lieder zugeschrieben werden. Auch der Nürnberger Organist Schultheiß [1]) und Joh. Seb. Bach sind schon als Erfinder unsrer Weise genannt worden. Sie steht in originalgetreuer Fassung, oder doch mit nur unwesentlichen Änderungen z. B. im Wernig. G.-B. 1738. Nr. 298. S. 284—285; bei König', Harm. Liederschatz. 1738. S. 128; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 266; Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 207. S. 271 (stärker geändert zu „Wie thöricht handelt doch ein Herze"); Brüder-Ch.-B. 1784. Art 183. S. 146; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 268. S. 151; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 178. S. 65; Blüher, Ch.-B. 1825 Nr. 164. S. 114; Ritter, Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 276. S. 131; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 426. S. 388 u. s. w. Später erschien, wahrscheinlich zuerst bei Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 119. S. 141, die folgende Variante des Anfangs:
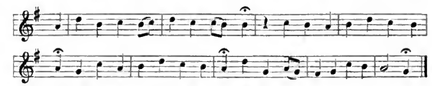


die mehrfach Eingang fand, z. B. bei Natorp, Melodienbuch. 1822. S. 64 und Natorp-Rinck, Ch.-B. (1829) 1836. Nr. 103. S. 113; Blüher, Ch.-B. Nr. 165. S. 114—115; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 176. S. 146 u. a. — Eine zweite Weise unsres Liedes scheint sächsischen Ursprungs zu sein; „man hat sie in Dresden und schreibt sie dem sel. Homilius zu" sagt Hiller im Nachtrag seines Ch.-B.s S. 4, und Schicht überschreibt sie mit „Dresdner Mel." und „Wird im Schönburgischen gesungen." In der letzteren Form heißt sie bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 179. S. 66:
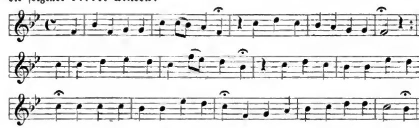


Hiller fand sowohl in dieser, als in der Freylinghausenschen Melodie „sehr auffallende Fehler", was ihn bewog „aus den zwey Melodien eine dritte zusammen zu setzen", die in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 182. S. 85 lautet:

[1]) Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 222. S. 80 überschreibt ohne irgend welchen Vorbehalt: „Benedikt Schultheiß, Org. in Nürnberg. 1704 (bei Freylinghausen)," und noch das neue Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 116. S. 69 wiederholt diese Angabe, allerdings mit dem Beisatz „angeblich".
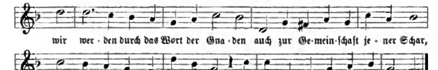


und die auch Schicht, a. a. O. I. Nr. 177. S. 65, sowie manche, Hiller folgende Choralbücher aufgenommen haben. — Bei Hentschel, Ch.-B. Nr. 128. S. 77 steht die folgende vierte Melodie:
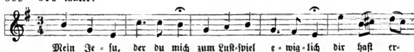


und als fünfte ist schließlich noch eine neue Weise anzuführen, welche Friedrich Mergner (vgl. den Art.) erfunden und in seinem Ch.-B. 1883. Nr. 130 S. 70 veröffentlicht hat. Sie trägt dort den Namen „Mein Jesu, dem die Seraphinen“, dagegen ist ihr das Allendorfsche Lied „Dein Wort, o Herr, bringt uns zusammen“ (aus den „Köthnischen Liedern“. II. 1744. S. 148) unterlegt. Sie heißt:
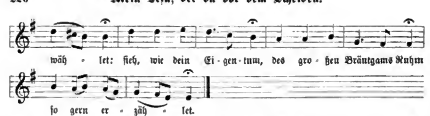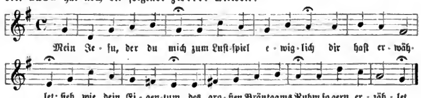




die um das Lamm be-stän-dig war, ge-lockt und kräf-tig ein-ge-la-den.

Mein Jesu, der du mich zum Lustspiel ewiglich, Choral. Das Lied Joh. Chr. Langes erschien erstmals gedruckt im G.-B. von Luppius. Wesel 1692. S. 59 und erhielt im Darmstädter (Züehlenschen) G.-B. 1698 eine eigene Melodie, welche bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 546. S. 858 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1340. S. 912) und im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 604. S. 609—610 lautet:
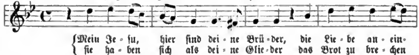




Die älteren Choralbücher, wie z. B. schon Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 343. S. 152, dann König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 226; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 334 (er verweist das Lied außerdem auf seine Nr. 274 „Ach, treib aus meiner Seel“); das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 71. S. 53 (Ausg. 1820. S. 72, beide unter dem Namen „Auf, Seele, sei gerüst't“, auch im Tongang leicht geändert) u. a., sowie mehrere Choralbücher der Gegenwart, z. B. das Württemb. Ch.-B. 1844. Nr. 55 (mit der Unterlage des Allendorffschen Liedes „Herr, habe acht auf mich“) und das neue Landes-Ch.-B. des Königreichs Sachsen, 1883. Nr. 117. S. 69, haben die Weise, dem Wortaccent des Liedes vollständiger entsprechend, in geraden Takt umgesetzt. Andere neuere Choralbücher, wie z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 223a. S. 83; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1005. S. 779 folgen wieder der älteren Zeichnungsweise. — Ritter, a. a. O. Nr. 223b hat noch die folgende zweite Melodie:
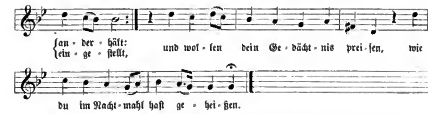


ohne über deren Herkunft irgend welche Andeutung zu machen.

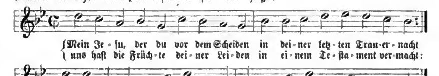
Mein Jesu, der du vor dem Scheiden, Choral. Das treffliche „wahrhaft kirchliche Kommunionlied“ eines unbekannten Dichters: „Mein Jesu, hier sind deine Brüder“, das im Schützeschen G.-B. Halle 1697. S. 363 zuerst erschienen war,[1]) hatte im Freylinghausenschen G.-B. I. Teil 1704. Nr. 238. S. 347 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 538. S. 345; Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 236. S. 215. 216) die folgende eigene Melodie erhalten:
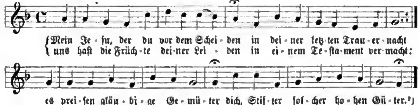


[1]) Es ist auch in mehreren neueren Sammlungen erhalten, so z. B. in Wilhelmis Liederkrone 1825. Nr. 34. S. 56. 57, im Berl. Liederschatz 1832, bei Lange, Kirchenliederbuch 1843. S. 266, im revid. Porstschen G.-B. 1855. Nr. 232. Das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 235. 236 hat das Original und die Rambachsche Umdichtung nebeneinander.



die, als J. J. Rambach auf Freylinghausens Veranlassung dies Lied in „Mein Jesu, der du vor dem Scheiden" umarbeitete, auf das letztere überging und mit ihm in den allgemeinen Kirchengebrauch kam.[1]) — Ihr gegenüber haben weitere Weisen, die für das Lied erfunden worden sind, keine Bedeutung erlangt. Wir führen von solchen an: eine Melodie als zweite, die im „Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch" 1767. Nr. 259. S. 215 steht und nach dem Zeugnis des Bremischen Organisten Joh. Heinr. Lange (Vorrede zu seinem Ch.-B. 1821) von dem Kantor S. Chr. Stötzer erfunden ist. Sie heißt:
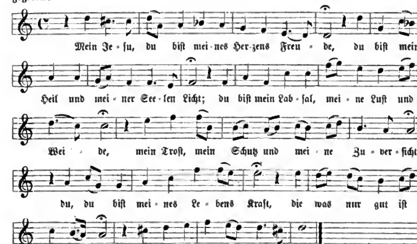


Eine dritte Weise ist Herrnhutischen Ursprungs: das Brüder-Ch.-B. 1784 bringt sie in einem Nachtrag neben einigen andern Melodien mit der Bemerkung: „anstatt einiger nicht recht gefälligen Melodien könnten folgende gebraucht werden", und mit dem Zeichen der „ganz neuen Melodien" versehen, ebenso die späteren Ausgaben, wie 1820. Art 107 b. S. 110. 111, man wird sie also wohl Christian Gregor als Erfinder zuschreiben können. Sie lautet:



[1]) Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 591 soll die Umdichtung in dem „Auszug" aus den beiden Teilen des Freylinghausenschen G.-B.s, der 1718 erschien, stehen, was aber nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 74 unrichtig ist. Die Ges.-Ausg. von 1741. S. 345 hat auch die sonst immer gegebene Rückweisung auf den Auszug bei unsrem Lied nicht.

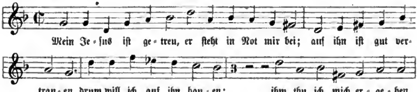
[2]) In neueren Choralbüchern werden öfters Parallelmelodien auf unser Lied übertragen; so z. B. die Weise „Erquicke mich, du Heil der Sünder" (vgl. den Art.), oder

Mein Jesu, du bist meines Herzens Freude, Choral. Die Quelle dieses von einem noch nicht ermittelten Verfasser herrührenden Jesusliedes ist das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 169. S. 231. 232 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 432. S. 273). Hier ist ihm auch die folgende eigene Melodie beigegeben:



die in choralmäßig vereinfachter Form auch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 226 und noch bei Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1007. S. 780—781 steht.

Mein Jesus ist getreu, Choral. Dieses Lied Ernst Christoph Homburgs erschien in dessen „Geistlichen Liedern. Ander Teil 2c." Jena 1659. S. 162 mit einer ersten eigenen Melodie von Paul Becker, dem nicht mehr näher bekannten Sänger Homburgs, fand jedoch, gleich allen seinen Weisen keinen Anklang. Eine zweite Melodie erfand Peter Sohren und gab sie dem Liede in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 106. S. 122. 123 bei, wo sie lautet:
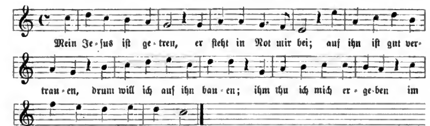


---

im Württ. Ch.-B. 1844 „Ich ruhe nun in Gottes Armen" (vgl. den Art.); Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 6 S. 4 hat das Lied der Melodie „Ach, schönster Jesu, mein Verlangen" unterlegt.



im Tod und auch im Le-ben.

Auch sie ist nicht bekannt geworden; dagegen ist z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1009. S. 782 eine Weise aufgenommen, die wir als dritte nach König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 227 noch verzeichnen:
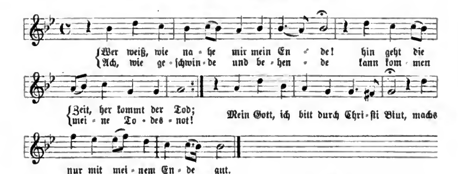


Tod und auch im Le-ben.

Das noch jetzt ziemlich verbreitete Lied (z. B. Halberst. G.-B. Nr. 994. Revid. Porst Nr. 411. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 64, u. s. w.) wird am liebsten nach der Weise „Auf meinen lieben Gott" gesungen.
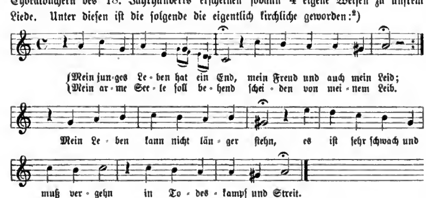
Mein Jesus lebt, was soll ich sterben, Choral, dessen Weise in den beiden Quellen, aus denen sie bis jetzt bekannt ist: dem Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 678. S. 987 (Ges.Ausg. 1741. Nr. 1419. S. 966) und Chr. Fr. Witts Psalmodia sacra. 1715. Nr. 553. S. 304 den Liedern „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" und „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zugehörig erscheint, denen sie auch jetzt noch abwechselnd in den Choralbüchern beigegeben wird.[1] Doch war sie bald nach ihrem Bekanntwerden auch schon auf andere Lieder übertragen worden, wie z. B. bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 476, wo sie als zweite Melodie zu dem Liede „Ach, wie betrübt sind fromme Seelen" erscheint, und im Augsburger Ch.-B. von 1749 (vgl. Euterpe 1861. S. 152), das sie zu dem obenstehenden Liede von Benjamin Schmolck verwendet hat, dessen Namen sie jetzt vielfach trägt. Sie heißt bei Freylinghausen a. a. O.:

[1]) König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 293 bringt sie als dritte Mel. zu „Wer nur den lieben Gott rc.", Schicht, Ch.-B. II. Nr. 764. S. 340 zu „Es werde Gott von uns erhoben", und III. Nr. 1111. S. 477 (unter der Bezeichnung „Baaden-Durlach") nochmals zu „Wer nur den lieben Gott rc." Ebenso giebt sie Hentschel, Ch.-B. Nr. 192. S. 113 als 6. Weise diesem Liede; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1026. S. 793 verwenden sie zu „Nach einer Prüfung kurzer Tage" und schreiben sie irrtümlich dem Kantor Hoffmann (vgl. den Art.) zu Jauer als Erfinder zu. Das Württ. Ch.-B. 1828 Nr. 67. S. 29 (und vorher schon die „Vierst. Gesänge" 1825. S. 126) unterlegte ihr das Lied „Noch fing ich hier aus dunkler Ferne", was das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 68 (Ausg. 1876. S. 61) beibehielt, obwohl es die Mel. mit „Mein Jesus lebt, was soll rc. benennt.



Ihre eigentliche Herkunft ist noch dunkel; doch will Faißt (Württ. Ch.-B. 1876. S. 222) in „Geistl. Seelenfreud" von J. D. M. (Joh. Dav. Mejer, vgl. den Art.) eine Weise gefunden haben, „welche teilweise in unsre Melodie übergegangen zu sein scheint."

Mein junges Leben hat ein End, Choral. Das Lied eines unbekannten Verfassers[1]) „Bey Sterben und Begräbnissen kleiner Kinder" hatte nach einer handschriftlichen Notiz A. G. Ritters schon in seiner ältesten Quelle, dem Breslauer G.-B. von 1668 eine Melodie: g g a b c̄ d̄ d̄ g, bei sich, dieselbe ist jedoch nicht weiter bekannt geworden. Das Nürnb. G.-B. von 1677 z. B. giebt das Lied ohne Melodie und auch ohne Bezeichnung einer andern; das Lüneb. G.-B. 1695 überschreibt zwar „In eigener Melodey", teilt aber diese nicht mit. In den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts erscheinen sodann 4 eigene Weisen zu unsrem Liede. Unter diesen ist die folgende die eigentlich kirchliche geworden:[2])
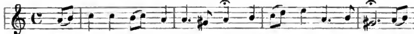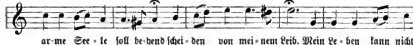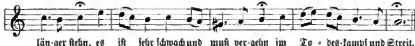


---

[1]) Im Lüneburger G.-B. 1695. S. 1446 ist dasselbe mit „J. R." unterzeichnet, also wahrscheinlich Johann Rist zugeschrieben.

[2]) Layriz (Kern III. Nr. 501. S. 80) macht zwar zu dieser Weise in seinem Quellennachweis S. V die Bemerkung: „Bresl. G.-B. 1668. Württ. K.-G. 1711", allein durch Ritters schon angeführte Notiz wird es zweifelhaft, ob diese Angabe richtig ist.
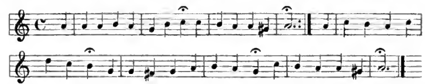
Sie steht in dieser Form bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 344. S. 152, dann bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 737 und 738 in 5 verschiedenen Fassungen; bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 451, Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 366, Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1000. S. 437, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1014. S. 785 u. a. — Eine zweite Weise, die wohl nur Variante der vorigen ist, bringt Dretzel, a. a. O. Anhang S. 864; sie heißt:
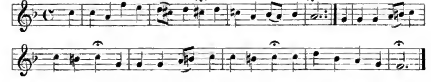






Die folgende dritte Melodie aus Reimanns Ch.-B. Hirschb. 1747. Nr. 269 haben Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1013. S. 784 erhalten, doch ist auch sie wohl nur eine Umbildung der Originalweise. Sie lautet:
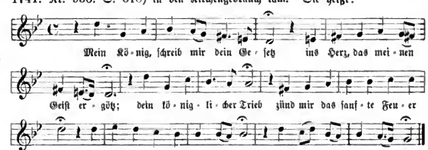


Die vierte Weise endlich erscheint zuerst bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 209, dann bei Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 132. S. 60, Schicht, Ch.-B. I. Nr. 124. S. 43, Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 409. S. 148, Ders. Brandenb. Ch.-B. 1859. Nr. 279. S. 132 u. s. w. Sie heißt bei Doles:
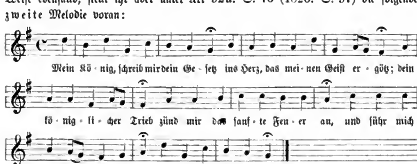


und ist, wie man sieht, in Zeile 3 und 4 mit Zeile 5 der Dretzelschen Melodie wörtlich gleichlautend.

Mein König, schreib mir dein Gesetz, Choral. Das 1697 gedruckt erschienene Lied „aus Ps. 133 und Jak. 2, 8" von Gottfried Arnold erhielt schon

im Darmst. G.-B. (Züehlen) 1698. S. 119 eine **eigene** Melodie,[1]) die dann durch das Freylinghausensche G.-B. 1704. I. Nr. 387. S. 593—594 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 930. S. 618) in den Kirchengebrauch kam. Sie heißt:



und steht bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 493 (in der „Zugabe"); Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 306; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 136. S. 150; in Choralbüchern der Gegenwart z. B. bei Ritter, Ch. B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 365. S. 129 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 280. S. 132—133; bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1016. S. 786 u. a. — Das Ch.-B. der Brüdergem. von 1784 bringt unter Art 92b. S. 70 (1820. S. 98) die Weise ebenfalls, stellt ihr aber unter Art 92a. S. 70 (1820. S. 97) die folgende **zweite** Melodie voran:
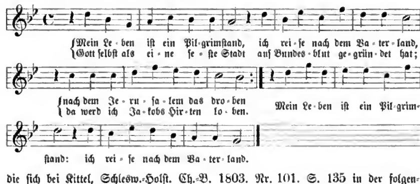


welche Thommen im „Musik. Christenschatz" 1745 unter seinen „Herrnhuter" Melodien noch nicht hat und welche im Brüderchoralbuch auch nicht mit dem Zeichen der „über 60 ganz neuen Melodien" versehen ist.
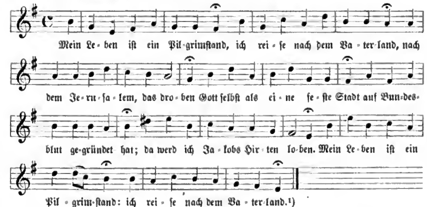
Mein Leben ist ein Pilgrimstand, Choral. Der Dichter dieses „frischen und geistvollen" Liedes, Adolf Friedr. Lampe, hat dasselbe in seinen „Geistlichen Liedern". Bremen (1726) 1731. S. 39 durch die Überschrift: „Reisegedanken,

[1]) Vgl. Rambach, Anthol. IV. S. 88; Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 156; Fischer, Kirchenlieder Lex. II. S. 78.

Mel. des 84. Psalms" (vgl. Rambach, Anthol. IV. S. 312; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 78. 79) auf die Weise des 84. Psalms der Reformierten verwiesen, die gewöhnlich unter der Bezeichnung „O Gott, der du ein Heerfürst bist" (Lobwasser) vorkommt (vgl. den Art.). Auf sie, oder auf „Ich bin ja, Herr, in deiner Macht", wird das Lied auch in den Ch.-BB. der Gegenwart meist noch verwiesen; in verschiedenen derselben — z. B. Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 520. S. 481; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 577. S. 479; Layriz, Kern II. Nr. 300. S. 94; Schäffer, Ch.-B. für die Prov. Sachsen 1886. Nr. 116. S. 80; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 246. S. 164 u. s. w. — ist sie auch ganz auf dasselbe übertragen. — Bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 62. S. 80 erscheint unser Lied mit der eigenen Melodie:

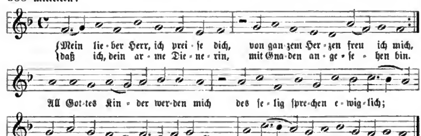


die sich bei Kittel, Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1803. Nr. 101. S. 135 in der folgenden veränderten Gestalt wiederfindet:



[1] Die Annahme v. Winterfelds, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 336 und 337, daß neben andern auch diese Weise von Kittel „für sein Choralbuch neu gesungen" worden sei, ist daher hinfällig; nur die erweiternde Umgestaltung wird von ihm herrühren.

Mein lieber Herr, ich preise dich, ein Magnificatlied, das in den „Kirchen Gesäng &c." Frankfurt, Wolff 1570. Bl. 70 (Wolffs G.-B. 1569. Bl. 49a; Zinckeisen, Kirchen Gesäng. 1584) unter des Erasmus Alberus Namen zugleich mit seiner eigenen Melodie erstmals erschienen ist. Diese Melodie heißt in einem Tonsatz bei Schott, Psalmen vnnd Gesangbuch &c. Frankfurt 1603, den v. Tucher, Schatz II. Nr. 346. S. 194 und Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 381. S. 688 mitteilen:

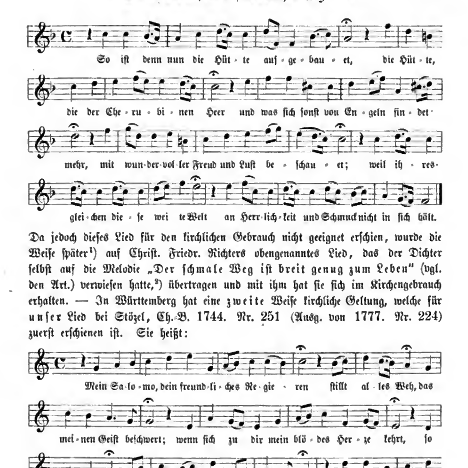


Doch hat ihr Schott nicht diesen Text, sondern „Mein Seel, o Herr (o Gott), muß loben dich" (vgl. den Art.) untergelegt, eine Übertragung, die auch bei Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. CLX und anderwärts vorkommt. Überhaupt hat das ebengenannte Magnificatlied nahe Beziehungen zu dem unsrigen;[1]) doch scheint letzteres das ältere zu sein und daher die Melodie ihm ursprünglich zuzugehören.

Mein liebster Jesus ist verloren, Kantate von Seb. Bach auf den ersten Sonntag nach Epiphanias zum Evangelium vom 12jährigen Jesus im Tempel, Luk. 2, 41—52. Der Chor ist in diesem Werke, das am 9. Januar 1724 zuerst aufgeführt wurde, nur mit zwei einfachen Choräle — im dritten Satz: „Werde munter mein Gemüte" zu Strophe 2 („Jesu, mein Hort und Erretter") des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne," und dem Schlußchoral „Meinen Jesum laß ich nicht" zu Strophe 6 („Jesum laß ich nicht von mir") — beteiligt. Vgl. Spitta, Bach II. S. 230—232. Ausg. der Bach-Ges. XXXII. Nr. 154.

Mein Salomo, dein freundliches Regieren, Choral, dessen Weise ursprünglich dem Liede „So ist denn nun die Hütte aufgebauet" von Joh. Anast. Freylinghausen zugehörte, mit dem sie im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 36. S. 42. 43 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 87. S. 52) zuerst erschienen war. Sie lautet in ihrer originalen Form, in der sie auch noch im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 33. S. 28. 29 steht (während sie König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 88 bereits reduziert hat):

[1]) Vgl. das unsrige bei Wackernagel, K.-L. 1841. Nr. 303. S. 226, das andere bei Mützell, Geistl. Lieder. III. Nr. 551. S. 1004—1005. Fischer, K.-L.-Lex. II. S. 82. 83.
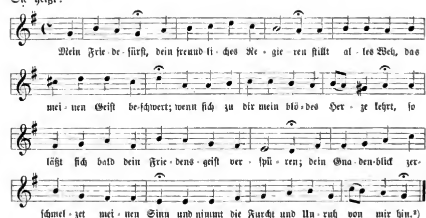


Da jedoch dieses Lied für den kirchlichen Gebrauch nicht geeignet erschien, wurde die Weise später[1]) auf Christ. Friedr. Richters obengenanntes Lied, das der Dichter selbst auf die Melodie „Der schmale Weg ist breit genug zum Leben“ (vgl. den Art.) verwiesen hatte,[2]) übertragen und mit ihm hat sie sich im Kirchengebrauch erhalten. — In Württemberg hat eine zweite Weise kirchliche Geltung, welche für unser Lied bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 251 (Ausg. von 1777. Nr. 224) zuerst erschienen ist. Sie heißt:

---

[1]) Schon Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 142. S. 188 hatte sie, stark verändert, auf ein andres Lied „O Friedensgott, du bist mir Fried und Liebe“ angewandt und Nr. 334. S. 445 „Mein Salomo rc.“ auf sie verwiesen. „Die Melodeien zu der Wernigeröbischen Sammlung geistl. Lieder. Halle 1767. S. 206; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 120. S. 142. 143, das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 114. S. 86 (1820. S. 122. 123) u. a. geben sie unsrem Liede.

[2]) Vgl. Wetzel, Hymnop. II. S. 332; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 81.

und steht im Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 78 (Ausg. 1876. S. 69) als „Mein Friedefürst,[1]) dein freundliches Regieren." — Noch eine dritte Melodie entnehmen Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 262. S. 233 aus Karows 460 Choralmelodien &c. Dorpat 1848; doch bemerken sie weiter nicht, ob diese Weise etwa von Karow (vgl. den Art.) selbst komponiert sei, oder aus welcher Quelle sie sonst stamme. Sie heißt:



Mein schönste Zier und Kleinod bist, Choral. Dies Lied eines nicht mehr bekannten Verfassers[3]) gab Johann Eccard zu einem seiner sinnigsten Tonsätze Veranlassung. Derselbe ist fünfstimmig und wahrscheinlich schon in der ersten Ausgabe der „Festlieder" 1598 enthalten, aber erst aus der zweiten Ausgabe „Ander Theil der Preussischen Festlieder, von Ostern an biß Advent." Königsb. 1644. Nr. XXXI, wo er mit „Johannes Eccardus Mulhusinus" überschrieben ist, bekannt.[4]) Die Melodie dieses Satzes ist jedoch nicht in den kirchlichen Gemeindegesang gekommen und die alten Gesangbücher haben das Lied auf die Weise „In dich hab ich gehoffet, Herr" verwiesen. — Eine neue Melodie, von Dr. Friedrich Wilhelm
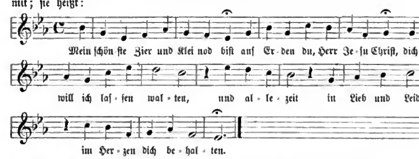
[1]) Wie die rationalistische Zeit den Salomo verdeutschen zu sollen gemeint hat, was nach Palmer, Hymnol. 1865. S. 152 nicht eben nötig gewesen wäre.

[2]) Bei Wigand, Ch.-B. für Hessen-Cassel. 1844. Anh. Nr. XXVIII ist die Mel. des 78. Psalms der Reformierten auf unser Lied übertragen.
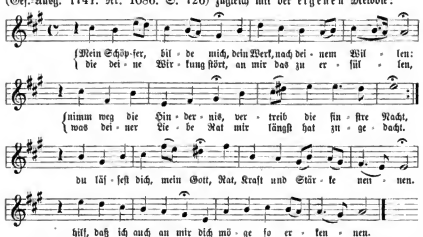
[3]) Nach Culmann, Hymnol. Studien. 1862. S. 93 schon bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597; dann in Derschows Königsb. G.-B. 1639. S. 55 („Ein ander Lied zu Christo"); dann bei Sohr (unter den Liedern „Vom Wort Gottes und der christlichen Kirchen"), Saubert, Carstedt, Vollhagen, Altm.-Priegn. u. s. w. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. III. Nr. 603. S. 1095—1096; Wackernagel I. S. 731 u. V. Nr. 532.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. S. 493. 494 und Notenbeisp. Nr. 147. S. 150. 151 („Auf Ostern"). Danach mehrfach neu gedruckt, z. B. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 377. S. 607—609; Lützel, Kirchl. Chorgef. 1861. Nr. 54. S. 77. 78.

Arnold 1858 gesungen, teilt Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 283. S. 188 mit; sie heißt:
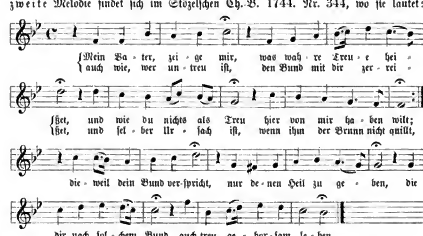


Mein Schöpfer, bilde mich. Choral. Dieses Lied eines unbekannten Autors erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 504. S. 724. 725 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 1086. S. 726) zugleich mit der eigenen Melodie:



welche schon im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 496. S. 497—498 auch auf das Lied „Mein Vater, zeige mir, was wahre Treue heißet" von Karl Heinr. v. Bogatzky übertragen ist.[1]) Die Weise hat sich, abgesehen von der kirchlich-choralmäßigen Vereinfachung, in der ursprünglichen Zeichnung erhalten; sie steht z. B. bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 276; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 318. S. 243; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 225.
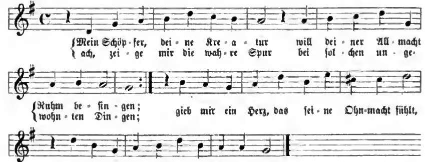
[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 477. Zu diesem Lied bringen die Wernigerod. „Melodeien" 1767. S. 209 eine eigene Weise; Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. S. 405 verweist es auf eine bei ihm unter Nr. 240. S. 318 stehende Melodie zu dem Köthnischen Lied „Wie ein gejagter Hirsch", das die „Köthnischen Lieder" 1740. S. 219 hinwiederum auf unsre Weise verwiesen haben.

S. 81; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1020. S. 789 u. s. w. — Eine *zweite Melodie* findet sich im Stözelschen Ch.-B. 1744. Nr. 344, wo sie lautet:



doch hat dieselbe weder in Württemberg, wo keines der in Frage kommenden Lieder je im Kirchengebrauch gewesen ist, noch anderwärts Eingang gefunden und Stözel selbst hat sie in der Ausgabe seines Buches von 1777 wieder weggelassen.
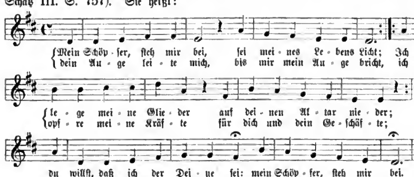
Mein Schöpfer, deine Kreatur, Choral. Von diesem Liede Joh. Jakob Rambachs sind zwei Redaktionen vorhanden. Die ältere derselben, mit dem obigen Anfang, erschien in des Verfassers „Geistlichen Poesien . . ." Halle 1720. S. 333 bis 336; in derselben ist die 2., 4. und 6. Zeile um je einen Versfuß länger, als in der zweiten Bearbeitung. Für diese Form ist bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 111 die folgende *eigene Melodie* vorhanden:



Die zweite, jüngere Bearbeitung mit dem Anfang „*Herr, deine Allmacht reicht so weit*" aus Rambachs „Geistreichem Haus-Gesang-Buch". 1735. Nr. 16. S. 20.

21 ist in Hannover im Kirchengebrauch, hat aber keine eigene Melodie, sondern wird nach der Weise „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" gesungen, die dort ganz auf dieses Lied übergegangen ist.[1])

Mein Schöpfer, steh mir bei, Choral. Bei seiner Aufnahme in das Hannoverische G.-B. 1740 erhielt dieses Lied J. J. Rambachs (Poetische Fest-Gedanken, 1729. S. 193—194) eine eigene Melodie von Franz Heinrich Meyer (vgl. den Art.), die in der Hannoverischen Landeskirche seitdem im Gebrauch ist und besonders als Konfirmations-Gesang benützt wird (vgl. Schoeberlein Riegel, Schatz III. S. 757). Sie heißt:
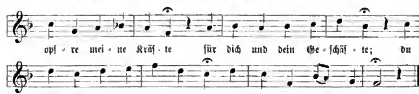


Nach Bode, Quellennachweis. 1881. S. 428 ist ihre Quelle ein handschriftliches Ch.-B. von C. L. Meyer, dem Sohne und Nachfolger des Komponisten, das als des letzteren Handexemplar galt. Hier steht sie unter Nr. 128. S. 148 mit der Bezeichnung: „Nov. Mel. XXIX. Fr. II. M." Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 228. S. 253 bemerkt zu der Weise: „Diese Melodie ist zu Hannover gebräuchlich"; weiter giebt sie Böttner, Ch.-B. 1817. Nr. 95. S. 62; Enkhausen, Ch.-M. 1846. Nr. 104 (2. Ausg. Nr. 116); Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 942. S. 415; Layriz, Kern III. Nr. 504. S. 81 und Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 180. S. 118. — Eine zweite Weise zu dem Liede hat Johann Gottfried Schicht erfunden; sie findet sich mit „S." bezeichnet in seinem Ch.-B. II. Nr. 722. S. 325, und lautet:
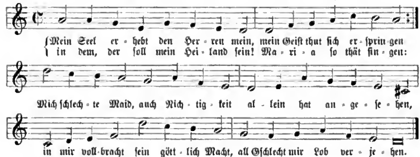
Mein Schöp - fer, steh mir bei, sei mei - nes Le - bens Licht; Ich
dein Au - ge lei - te mich, bis mir mein Au - ge bricht.

le - ge mei - ne Glie - der auf dei - nen Al - tar nie - der, ich

[1]) Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 247 u. 422; Böttner, Ch.-B. 1817. Nr. 56. Enkhausen, Ch.-B. Nr. 61 (Nr. 63).
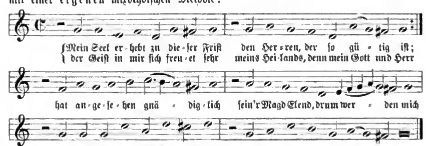


Mein Seel erhebt den Herren mein, das erste und älteste der evangelischen Magnificatlieder, von dem Straßburger Prediger Symphorianus Pollio (Altbießer oder Althießer) verfaßt und in dem ersten Straßburger Gesangbüchlein „Ordnung vnd innhalt Teutscher Meß vnd Vesper rc." (wahrscheinlich 1524). Bl. Cvj, dann auch im Straßb. Teutsch Kirchen ampt. Erster Teil. 1524, zugleich mit seiner eigenen Melodie zuerst gedruckt erschienen. Die Melodie heißt:



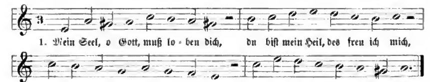
und hat sich mit dem Liede bis auf die Gegenwart erhalten, obwohl letzteres in den älteren G.-BB. häufig auch auf die Mel. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" verwiesen wird. Sie steht z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 342. S. 151; König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 115 u. a.; auch Layriz, Kern III. Nr. 509; S. 84 und Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 360. S. 687, letztere mit einem Tonsatz von Samuel Mareschall 1606, bringen sie noch.

Mein Seel erhebt zu dieser Frist, ein Lied über das Magnificat, das mit einer eigenen mixolydischen Melodie:



zuerst in den „Kirchen Gesäng". Frankfurt a. M., Wolff 1569 (Zinckeisen 1584) erschienen ist. Bei Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 findet sich die Melodie mit einem Tonsatz, den v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. Notenbeisp. Nr. 95. S. 90 und nach ihm auch Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 383. S. 690 mitgeteilt haben; Layriz, Kern III. Nr. 510. S. 84 bringt sie rhythmisch vereinfacht.

Mein Seel, o Gott, muß loben dich, auch „Mein Seel, o Herr, muß loben dich" eines der verbreitetsten Magnificatlieder, das in den ältesten Drucken von 1555 an[1]) in achtzeiliger Strophenform erscheint und in dieser Form der Melodie „Mein lieber Herr, ich preise dich" (vgl. den Art.) unterlegt ist. So z. B. bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. CLX; Landgraf Moriz, Christlich Gesangbuch rc. 1612 u. a. — In den späteren G.-BB. dagegen ist es in vierzeilige Strophen eingeteilt und hat die folgende eigene Melodie:



deren älteste Quelle bis jetzt das G.-B. des Bartholomäus Gesius „Ein ander new Opus Geistlicher deutscher Lieder". Frankfurt a. d. O. 1605. II. Teil. S. CXXV ist.[2]) Sie ist wohl volkstümlichen Ursprungs und hat sich in dem älteren dreiteiligen Takt durch das 17. Jahrhundert, z. B. bei Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. CLXI, im Cant. sacr. Goth. I. 1651. S. 466, bis herab zu Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 491. S. 768 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1214. S. 820) und Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 206. S. 117 erhalten. Bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 115, bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 245 u. a. ist sie in geraden Takt umgesetzt, während sie v. Tucher, Schatz II. Nr. 79. S. 35, Layriz, Kern II. Nr. 263. S. 74 und Schoeberlein-Riegel, Schatz. I. Nr. 382. S. 689 wieder in der Originalzeichnung bringen. — Eine zweite Melodie, die aber vielleicht nur als Variante der vorstehenden Weise zu betrachten ist, heißt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 124. S. 65 und bei König, a. a. O. S. 116:

2. Und an - ge - sehn mein Nie - drig - keit, von nun an wird dann weit und breit
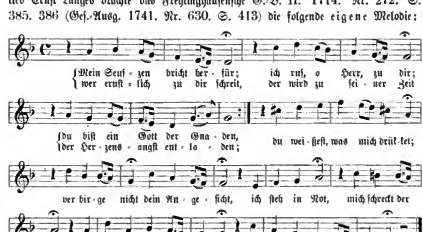
[1]) Vgl. Wackernagel, Deutsches K.-L. IV. Nr. 1282; Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. III. Nr. 551. S. 1004 f.

[2]) Man hat deswegen Gesius öfters auch als den Verfasser des Liedes angesehen, vgl. dagegen v. Winterfeld, Evang. K.-G. I. S. 430 (Notenbeisp. Nr. 94. S. 90); Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 82, 83.
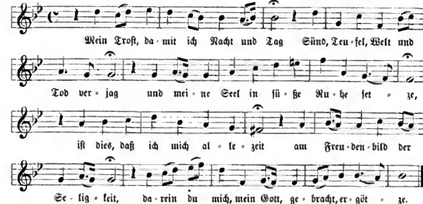


Sie hat jedoch keinen Eingang gefunden, so wenig als die folgende dritte Weise, die Telemann, a. a. O. unter Nr. 252. S. 119 zu einem wie es scheint erweiterten, oder doch anders eingeteilten Text noch beibringt:

Mein Seufzen bricht herfür, Choral. Für dies 1711 erschienene Bußlied Ernst Langes brachte das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 272. S. 385. 386 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 630. S. 413) die folgende eigene Melodie:
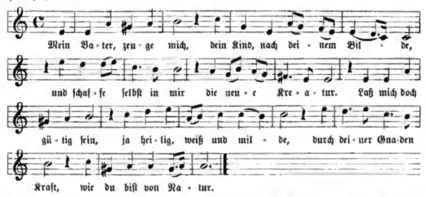


welche auch im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 277. S. 258. 259 und vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 162 steht.

Mein Trost, damit ich Nacht und Tag, Choral. Die Quelle für dieses Trostlied eines unbekannten Verfassers, sowie für seine eigene Melodie ist das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 610. S. 886. 887 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1272. S. 863). Die Weise heißt im Original:



sie steht ebenso (nur in G-dur transponiert) im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 378. S. 373, dann choralmäßig reduziert bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 362 und ist auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1021. S. 790 erhalten.

Mein Vater, zeuge mich, dein Kind, nach deinem Bilde. Choral. Für dieses in Nord- und Mitteldeutschland sehr verbreitete Lied Christian Andr. Bernsteins[1]) und seine eigene Melodie ist das Freylinghausensche G.-B. I. Teil. 1704. Nr. 62. S. 80. 81 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 135. S. 83) die Quelle; hier heißt die Melodie:
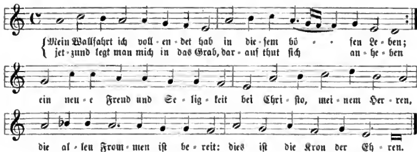


Sie steht in derselben Zeichnung im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 59. S. 53. 54, und Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 289. S. 388 rechnet

[1]) Das Lied ist bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 84 mit dem Zeichen der „Kernlieder" versehen. Im Lüneb. G.-B. Nr. 314. S. 354—356 hat es den veränderten Anfang „Mein Heiland, bilde du"; vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 265.

sie zu den „Melodien der Herrnhuter, die doch meistenteils aus dem Hallischen Gesang-Buch gezogen;" doch bringt sie das Brüder-Ch.-B. von 1784 nicht. Bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 227 und die Wernigerodischen „Melodeien" 1767. S. 210 geben sie in choralmäßig vereinfachter Gestalt; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 219 benennt sie „Auf, auf, der Bräutgam kömmt". In neueren Choralbüchern steht sie z. B. bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 137. S. 151; Schicht, Ch.-B. III. Nr. 947. S. 417; Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 96. S. 63 (hier sowie bei Enkhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 105. 2. Ausg. Nr. 117 in etwas geänderter hannoverscher Fassung); Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 226. S. 81, auch in dessen Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 282. S. 131 und Preuß. Ch.-B.; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 178. S. 148; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1022. S. 790—791 u. s. w.[1])

Mein Wallfahrt ich vollendet hab, Choral von Ludwig v. Hornigk (vgl. den Art.). Zu der am 23. Juni 1633 zu Frankfurt a. M. veranstalteten Totenfeier des Königs Gustav Adolf von Schweden dichtete Hornigk das Lied und schmückte es zugleich mit seiner eigenen Melodie in fünfstimmigem Tonsatz,[2]) der bei dieser Veranlassung „in der Kirche zun Barfüßern am ersten ist musicieret worden."[3]) Das Lied ging rasch in die Gesangbücher über und verbreitete sich allgemein mit der Melodie in ihrer originalen Form, in der sie lautet:



In den Gesang- und Choralbüchern des 18. Jahrhunderts ist die Melodie teils in ihrer alten Tonalität beibehalten, wie bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 666 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1897. S. 950), bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 707 u.

[1]) König, a. a. O. S. 312 bringt zu dem Liede „Mein Gott, verlaß mich nicht" von Anton Ulrich, Herzog zu Braunschw.-Lüneb. („Christ Fürstl. Davids-Harpffen-Spiel". Nürnb. 1667. Meininger G.-B. 1697. S. 681) eine Parallele: f c d c b a.

[2]) Derselbe erschien im Cant. sacr. Goth. III. 1657. S. 175 und ist neu gedruckt bei v. Winterfeld, Ev. Kirchen-Ges. II. Notenbeisp. Nr. 209. S. 191, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 594. S. 869—870.

[3]) Vgl. Schamelius, Lieder-Komment. II. 1725. S. 732, und Wetzel, Analecta hymn. 1754. II. 3. Stück. S. 301—302.

708, Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 178, teils neben dieser auch in modernem Moll gegeben, wie bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 258. S. 121 (alt) und Nr. 195. S. 96 (in E-moll), König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 448. 449, auch bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1043 u. 1044. S. 452. Öfters wird das Lied auch auf andre Melodien verwiesen; so z. B. bei Freylinghausen, a. a. O. auf „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (auf diese Mel. auch bei Doles) und auf „O Vaterherz, o Liebesbrunst" (eine Hallesche Mel. bei Freylinghausen, G.-B. 1704. Nr. 385. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 921. S. 611); bei Witt, Umbreit, Ritter u. a. auf „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit". Neuerdings ist Lied und Melodie aus den kirchlichen Gesang- und Choralbüchern meist verschwunden und nur noch in solchen zu finden, die Sammel- oder historische Zwecke verfolgen.

Meister, Johann Georg, Organist und Orgelkomponist, war am 30. August 1793 zu Gellershausen bei Heldburg im Meiningenschen geboren. Seine musikalische Bildung erlangte er unter der Leitung des Kantors und Organisten Brehm zu Heldburg, sowie des Musikdirektors Gleichmann und des Hoforganisten Heuschkel zu Hildburghausen, wo er auch frühe in die Hofkapelle eintrat. 1822 wurde er Stadtorganist und zugleich Lehrer der Musik am herzoglichen Lehrerseminar daselbst. Nach 47jähriger Amtsführung als Organist starb er am 9. September 1870 zu Hildburghausen. Er hatte den Ruf eines tüchtigen Organisten und war ein fruchtbarer Komponist für sein Instrument; doch sind von seinen Werken nur folgende im Druck erschienen:

Op. 4. Erhaben über Welt und Zeit. Kirchenkantate für 4 Sstn. und Orch. Hildburgh., Kesselring. — Op. 5. Tief im Staub anbeten wir. Kantate für 4 Sstn. mit Orch. Das. — Op. 6. Bringt Lob dem Allerhöchsten. Kantate für 4 Sstn. mit Orch. Das. — Op. 11. 6 Orgelstücke zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienst. Schleusingen, Glaser. — Op. 14. 60 leichte Orgelstücke zum Gebr. beim öffentl. Gottesd. Erfurt, Körner. — 6 neue leichte Orgelstücke. Koburg, Riemann. — 12 Orgelstücke für mittelmäßig geübte Spieler. 2 Hefte. Das. — Nachspiel in Es-dur. Erfurt, Körner. — Op. 18. 12 Orgelstücke für volle Orgel. 2 Hefte. Mainz, Schott. — Op. 20. 6 Weihnachtsgesänge für S. A. T. B. und Blechinstr. Hildburgh., Selbstverlag. — Op. 21. Passionskantate für S. A. T. B., Blechinstr. u. Orgel. Das. — Außerdem schrieb er „Über Verbesserung des Choralgesangs mit Begleitung der Orgel. Erfurt, Körner. 1844. 8°.

Meister, Karl Severin, der verdiente Erforscher der „Singweisen des katholischen deutschen Kirchenlieds von den frühesten Zeiten bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts," war am 23. Oktober 1818 zu Königstein am Taunus im ehemaligen Herzogtum Nassau geboren und besuchte von 1835—1837 das Lehrerseminar zu Idstein, um sich zum Volksschullehrer auszubilden. Nach Vollendung seiner Studien wirkte er 1837—1842 als Hülfslehrer und Organist zu Montabaur, dann bis 1849 zu Wiesbaden und bis 1851 zu Eibingen. Von hier wurde

er im November 1851 als Musiklehrer an das Seminar zu Montabaur berufen, und an dieser Anstalt wirkte er von da ab mit anerkannter Tüchtigkeit und schönem Erfolg bis an seinen Tod, der am 30. September 1881 eintrat. — Der fleißige katholische Hymnologe Joseph Kehrein, der 1876 als Direktor des Lehrerseminars zu Montabaur gestorben ist, hatte in seinem Werke „Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen, aus den ältesten deutschen Gesang- und Gebetbüchern zusammengestellt" (Würzburg, Stahel. I. Bd. 1859. II. Bd. 1860. III. Bd. 1861) die Lieder der katholischen Gesangbücher von Mich. Vehe, Leisentrit, Corner und andern gesammelt, und er veranlaßte nun M., dieser Textsammlung auch die Melodien hinzuzufügen. So entstand dessen Werk über die Singweisen, in dem er den Gesamtbestand der Melodien aus den alten katholischen Gesangbüchern bis in die Zeit des ausgehenden 17. Jahrhunderts sammeln wollte, um an denselben das Wesen und die Geschichte des deutschen Kirchengesangs seiner Kirche und dessen Verhältnis zum evangelischen klarzulegen und zugleich diesem Gesang in der katholischen Kirche der Gegenwart eine sichere historische Grundlage zu geben. Es ist allgemein anerkannt, daß M. seine Aufgabe in tüchtiger Weise gelöst hat, wenn er dabei auch von einem durchaus polemischen Standpunkt gegenüber der protestantischen hymnologischen Forschung ausgegangen ist. Hatte diese „früher den reformatorischen Ursprung eines Liedes als die Voraussetzung hingestellt, die erst durch einen Gegenbeweis aufgehoben werden könne, so war bei M. die Voraussetzung bis auf erbrachten Gegenbeweis immer für das vorreformatorische Vorhandensein der Lieder. Er schoß im Eifer des Behauptens häufig genug über sein Ziel hinaus oder, richtiger gesagt, er steckte sein Ziel zu weit ab. Übrigens muß man gerechterweise anerkennen, daß er ein durchaus ehrlicher und redlicher Kämpfer für seine Sache war und weder blind noch störrisch gegen die Wahrheit, wo er wissenschaftlich erkannte, daß sie auf Seiten der Gegner liege. Dies verleiht seiner Forschung einen höchst achtbaren Charakter."[1] Doch war es M. nicht vergönnt, mehr als den ersten Band seines Werkes zu vollenden. Dieser hat den Titel:

Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Auf Grund älterer Handschriften und gedruckter Quellen. Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung. 1862. VII und 512 S. gr. 8°. mit drei nicht paginierten Anhängen und Facsimile-Beilagen. — Außerdem sind von M. folgende Orgelstücke gedruckt: Op. 3. 12 Präludien. Bonn, Simrock. — Op. 9. 15 Orgelstücke verschiedener Art zur Übung und kirchlichen Anwendung. Erfurt, Körner. — Op. 6. 160 Kadenzen und kleine Vorspiele für die Orgel rc. 2 Hfte. Ebendas. — Op. 23. Konzert-Phantasie für die Orgel mit 2 oder 3 Manualen. Ebendas. — 12 Orgelstücke zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienst. Offenbach, André. — Op. 18. 12 Orgelstücke für volle Orgel. 2 Hfte. Mainz, Schott. — Nachspiel in Es-dur. Erfurt, Körner.

[1] Vgl. v. Liliencron, „Das deutsche katholische Kirchenlied" in der Augsb. Allg. Zeitung. 1884. Beil. Nr. 92. 93. S. 1353—1354 und 1370—1371.

Melodica ist der Name einer Orgelstimme, welche z. B. E. F. Walcker & Cie. im 4. Manual der Domorgel zu Riga (1883) disponiert haben. Neuere amerikanische und englische Orgelbauer nennen dieselbe Stimme Melodia und bauen sie, während die Walckersche achtfüßig ist, als Double Melodia auch mit 16′ Tongröße. Es ist eine offene Flötenstimme mit Holzkörpern und in Bezug auf Intonation der Flauto dolce ähnlich gehalten.

Mendel, Johann Jakob, ein namhafter Organist der Rinckschen Schule, war 1809 zu Darmstadt geboren und genoß daselbst von früher Jugend an den Musik- und Orgelunterricht Christ. Heinr. Rincks, den er in seinem Organistenamt bald unterstützen konnte. Von 1827 an machte er weitere Studien bei Cherubini in Paris, wo er zugleich als Musiklehrer und Organist an der Kapelle der Sorbonne sich bethätigte, bis er an Weihnachten 1830 auf Rincks Empfehlung als Organist an das Münster in Bern berufen wurde. In dieser Stellung, mit der er noch die des Gesanglehrers an mehreren höheren Schulen verband, wirkte er von da an in anerkannt tüchtiger Weise sein ganzes Leben lang. 1849 erhielt das Berner Münster auf seine Anregung ein neues großes Orgelwerk (72 kl. Stn. 4 Man. und Ped., eine der größten Orgeln der Schweiz) von Friedr. Haas in Luzern, dem Mendel durch Abendkonzerte, die er während der Reisesaison gab, einen ähnlichen Ruf zu verschaffen gewußt hat, wie ihn die Freiburger Orgel genießt.[1]) Ein Verdienst um den Kirchengesang des Kantons Bern erwarb sich M. durch die in Verbindung mit einer Kommission von ihm besorgte Herstellung des musikalischen Teils des Berner Gesangbuchs von 1853.[2]) Seit 1859 war er Privatdocent für Harmonielehre, Theorie und Praxis des Orgelspiels an der Berner Universität, die ihm den Doktortitel verlieh und ihn 1875 auch zum Prof. honor. ihrer philosophischen Fakultät ernannte. Nachdem er an Weihnachten 1880 sein 50jähriges Amtsjubiläum gefeiert und dabei mannigfache Ehrenbezeugungen hatte erfahren dürfen, starb er zu Bern am 22. Dezember 1881. — Von seinen Werken sind außer einigen Schulliederheften und dem Choralbuch hier nur zu nennen:

Op 3. 12 Orgelstücke. Offenbach, André. — Op. 11. 12 leichte Orgelpräludien. Bern, Dalp. — Op. 19. Orgelpräludien zunächst zum Berner G.-B. Das. — Op. 20. 6 Orgelstücke zum Gebr. beim Gottesd. Bern, Krompholz.[3])

[1]) Leider auch mit denselben Mitteln, den „Bauernfänger-Stücken“ (wie J. V. Widmann sie einmal treffend genannt hat) der bekannten „Gewitter- und Alpenscenen“, die er selber freilich „als eine bloße, wenn auch unvermeidliche (?) Konzession an den Geschmack der Menge“ betrachtet haben soll. Vgl. z. B. die überschwengliche Schilderung eines solchen Konzerts („Die Berner Orgel und ihr Organist“) von L. Hegyesi im Wiener Fremdenblatt. 1881. Nr. 229. S. 11. 12.

[2]) G.-B. für die ref. Kirche des Kantons Bern. Psalmen, Lieder und Festlieder. Auf Veranstalten der Synode. Bern 1853. 266 Lieder mit 100 beigedruckten Melodien, und Ch.-B. („Orgelpartitur“) dazu. 1854. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 94 u. 439.

[3]) Mendel hatte an der Ausgestaltung des Gedichts „Die Wacht am Rhein“, das ihm Max

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, der treffliche und einflußreiche Meister der neueren Zeit hat neben seinen andern Musikwerken auch eine größere Anzahl solcher über geistliche Texte geschaffen, die noch in der Gegenwart gewöhnlich als Kirchenmusik bezeichnet werden, weil man nicht scharf genug zwischen geistlicher oder religiöser Musik frei künstlerischer Tendenz und eigentlicher Kirchenmusik von gottesdienstlicher Bestimmung unterscheidet. Nicht nur die landläufige Meinung der Laien, selbst Hymnologen (wie z. B. Lange und Palmer) rechnen Werke wie Mendelssohns „Paulus" und „Elias", Händels „Messias"; die Messen und Requiems, Psalmen und Hymnen, welche auch protestantische Musiker neuerer Zeit in frei künstlerischer Weise geschaffen haben, zur Kirchen- statt zur Konzertmusik. Wenn freilich eine Zeit, die eben erst anfing, aus der in geistlosester Verflachung darniederliegenden, im dürrsten Sande der Trivialität dahin rinnenden kirchlichen Musikmacherei des Rationalismus sich einigermaßen zu erheben und sich zu besinnen, daß denn doch einst andere Töne in der deutschen evangelischen Kirche erklungen seien, — wenn diese Zeit der dreißiger und vierziger Jahre unsres Jahrhunderts dazu kam, in den geistlichen Musikwerken Mendelssohns echte Kirchenmusik, den wahren Ausdruck evangelischer Frömmigkeit zu sehen und anzuerkennen: so ist dies leicht erklärlich. Mußten sie doch als Werke eines Mannes, der in denselben nicht nur ein bedeutendes musikalisches Talent, sondern auch eine feine allgemeine und historische Bildung einzusetzen hatte, mit ihrem religiös würdigen Ton, ihrer geistigen Erhebung und ihren hohen Anklängen an Bach, den Meister echter Kirchenmusik, einen so ganz andern, soviel mehr kirchlichen Eindruck machen, als die philiströs-armseligen Produkte der unmittelbar vorangegangenen Zeit, einen Eindruck, über dem man so leicht vergessen konnte, daß sie trotzdem das Geistliche und Heilige — selbst den Choral im „Paulus" und „Lobgesang" — nicht mit Bezug auf einen kirchlich-gottesdienstlichen Mittelpunkt, sondern in frei künstlerischer Weise darstellen, also nicht Kirchen-, sondern Konzertmusik sein wollten. Nun hat Mendelssohn allerdings auch noch eine Anzahl Stücke — Motetten, Psalmen, Sprüche, die „Deutsche Liturgie" u. dgl. — geschrieben, die eine kirchliche Bestimmung („Für den Domchor in Berlin") hatten, obwohl er einmal selbst es aussprach, daß er im evangelischen Gottesdienst eine Stelle, an der eine Kirchenmusik notwendig sei, sich nicht denken könne (vgl. unsern Art. „Kirchenmusik". Bd. I. S. 754). Allein diese Stücke sind weniger dem innern Drange, gottesdienstliche Musik zu machen, als gelegentlichen Anlässen, oder auch der Absicht ältere Vorbilder nachzuahmen („Tu es Petrus" und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir") entsprungen und darum für die Stellung des Meisters zur Kirchenmusik kaum von entscheidender Bedeutung. Dagegen hat M. durch sein musikalisches Wirken und seine Werke überhaupt einen bedeutenden Einfluß wie auf

Schneckenburger 1840 zuerst zusandte, wesentlichen Anteil; er hat auch die erste Komposition desselben geliefert, die gern gesungen wurde, bis sie 1870 Karl Wilhelms bekannte Weise verdrängt hat. Vgl. G. Scherer, Die Wacht am Rhein. Berlin 1870.

die Entwicklung der deutschen musikalischen Kunst im allgemeinen, so mittelbar auch auf die der evangelischen Kirchenmusik im besondern geübt. „Sein bester Ruhm ist" — wie W. H. Riehl einmal treffend bemerkt hat — „sein läuterndes reformatorisches Wirken, und wer ihm die rechte Lobrede halten will, der muß zu erwägen geben, wie viele Tausende durch ihn zum Studium Händels und Bachs getrieben worden sind, und wie er für die ganze Nation durch seine Werke ein neues Verständnis dieser Männer anbahnte, die uns auf alle Zeit ein so strahlender Ruhm bleiben, und die wir so lange vergessen hatten." — Wir geben einen kurzen Überblick über M.s Lebensgang und verzeichnen zum Schluß seine geistlichen und kirchlichen Musikwerke.

Er war am 3. Februar 1809 als der Sohn des hochgebildeten und welterfahrenen Bankiers Abraham Mendelssohn (die Mutter war Lea Salomon aus Berlin, die Schwester des Legationsrats Salomon-Bartholdy, der 1827 zu Rom starb („Casa Bartholdy") und von dem die Familie den Beinamen Bartholdy annahm) und Enkel des Popularphilosophen Moses Mendelssohn zu Hamburg geboren, kam aber mit seiner Familie schon im Sommer 1811 nach Berlin, wo der Vater von da an sein bedeutendes Bankgeschäft (Firma „Mendelssohn und Comp.") betrieb und sein Haus zu einem Mittelpunkt edelster, geistig regsamster Geselligkeit zu machen wußte. Das bei Felix frühzeitig sich zeigende musikalische Talent wurde in der kunstsinnigen Familie aufs liebevollste gepflegt: Ludwig Berger unterrichtete ihn im Klavier-, Henning im Violinspiel; Zelter leitete seine musiktheoretischen und Professor Heyse (der Vater Paul Heyses) seine allgemeinen Schulstudien. 1818 konnte der neunjährige bereits öffentlich als Klavierspieler auftreten, seit 1819 gehörte er der Singakademie als Altist an und von 1820 ab datiert seine regelmäßige Kompositionsthätigkeit, wie sie in den ersten der 44 Manuskriptbände dokumentiert ist, die von ihm in der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Bei Gelegenheit der Aufführung des „Freischütz" in Berlin 1821 trat M. in Beziehungen zu Karl Maria v. Weber und durch ihn zur musikalischen Romantik, und im November desselben Jahres führte ihn Zelter Goethe zu, der ihm ein väterliches Interesse entgegenbrachte. Auch Cherubini, durch den ihn der Vater gelegentlich einer Reise nach Paris 1825 prüfen ließ, erkannte das außerordentliche Talent des nun 16jährigen rückhaltlos an, ein Talent, dem schon 1826 ein Werk von so meisterlicher Vollendung und Originalität entsproß, wie die Ouverture zum „Sommernachtstraum" sie zeigt. In den Jahren 1827—1828 setzte M. seine musikalischen Studien in Berlin fort und hörte daneben Vorlesungen an der Universität; 1829 (11. u. 21. März) brachte er in der Singakademie die Matthäuspassion von Seb. Bach zur Aufführung, eine musikalische That, durch die er dieses gewaltige Werk evangelischer Kirchenmusik zu neuem Leben erweckte, nachdem es 100 Jahre in vollständiger Vergessenheit gelegen hatte. Unmittelbar darauf unternahm M. seine erste Konzertreise nach England, auf der er mit Werken wie die C-moll-Symphonie, die

Ouverturen zum „Sommernachtstraum" und zu „Meeresstille und glückliche Fahrt" seinen Ruhm als Komponist gründete. Die Jahre 1830—1832 verlebte er auf Reisen, größtenteils in Italien, dann auch in Paris und London, offenen Sinnes genießend, aber auch nicht minder fleißig schaffend, wie er dies in den geistvoll-liebenswürdigen „Reisebriefen" (Leipz. 1861) mitgeteilt hat. 1833 leitete er das niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf, besuchte zum drittenmal London und übernahm dann die Stelle des städtischen Musikdirektors zu Düsseldorf, wo er neben Immermann, aber nicht immer in gewünschter Harmonie mit diesem, bis zum Sommer 1835 wirkte, um nun, nachdem er noch das Musikfest zu Köln dirigiert hatte, an die Stätte seiner Hauptwirksamkeit, nach Leipzig überzusiedeln. Hier trat er im August 1835 das Amt des Kapellmeisters der Gewandhaus-Konzerte an und wußte durch seine seltene Direktionsbegabung dieses Institut rasch auf die Höhe des Ruhmes zu führen, sich selbst aber durch seine umfassende allgemeine und musikalische Bildung und seine überragende Bedeutung als Komponist zum Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Leipzig zu machen. 1837 schloß er einen überaus glücklichen Ehebund mit Cäcilie Jeanrenaud, der nachgelassenen Tochter eines huguenottischen Predigers zu Frankfurt a. M., die ihm fünf Kinder (Karl, Marie, Paul, Felix und Lili) schenkte. Mehrfache Versuche des Königs Friedrich Wilhelm IV., der M. zum Generalmusikdirektor ernannte, ihn dauernd für Berlin zu gewinnen, scheiterten und so blieb er seinem Leipziger Wirkungskreis getreu und rief 1843 auch noch das dortige Konservatorium für Musik ins Leben, das unter seiner Ägide ebenfalls bedeutenden Ruf erlangte. Nachdem M. noch verschiedene Kunstreisen, namentlich nach England gemacht hatte, erkrankte er, insbesondere durch den Tod seiner geliebten Schwester Fanny erschüttert, zu Anfang Oktober 1847 und starb unerwartet schnell am 4. November 1847 zu Leipzig. — M.s geistliche Musikwerke sind:
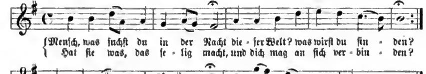
Op. 23. Kirchenmusik für Chor- und Solostn. mit Orgel (1. Choralkantate „Aus tiefer Not schrei ich zu dir". 2. Ave Maria. 3. Mitten wir im Leben sind. 1830). — Op. 31. Der 115. Psalm (Non nobis, Domine) für Solostn., Chor und Orch. (1830). — Op. 36. Paulus. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift (1836). — Op. 37. 3 Präludien und Fugen für Orgel (1837). — Op. 39. 3 Motetten für weibliche Stn. und Orgel (Für die Stimmen der Nonnen auf Sta. Trinità de Monti." 1830). — Op. 42. Der 42. Psalm für Chor, Solostn. u. Orch. — Op. 46. Der 95. Psalm für Solostn., Chor und Orch. (1838). — Op. 51. Der 114. Psalm für Chor u. Orch. — Op. 52. Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift (1840). — Op. 65. 6 Sonaten für die Orgel (1844. 1845). — Op. 69. Drei Motetten für Chor- und Solostn. (Nunc dimittis. Jubilate Deo. Magnificat). — Op. 70. Elias. Oratorium nach Worten des Alten Testaments. — Op. 73. Lauda Sion. Für Solostn., Chor und Orch. („Für die Kirche zu St. Martin in Lüttich zur Feier des 11. Juni 1846"). — Op. 78. 3 Psalmen für Chor- und Solostn. („Für den Domchor zu Berlin." 1843). — Op. 79. 6 Sprüche für achtstgn. Chor („Für den Domchor in Berlin." 1845). — Op. 91. Der 98. Psalm für

Doppelchor und Orch. („Für den Domchor zu Berlin." 1843). — Op. 96. 3 geistl. Lieder für 1 Altstimme, Chor und Orgel (1. Laß, o Herr, mich Hülfe finden, 2. Choral, Deines Kinds Gebet erhöre, 3. Herr, wir traun auf deine Güte). — Op. 97. Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus". — Op. 115. 2 geistl. Gesänge für Männerstimmen. — Op. 116. Trauergesang für S. A. T. u. B. (1843). — Verleih uns Frieden gnädiglich, Gebet für Chor und Orch. (1830). — Hymne (Hör mein Bitten) für 1 Sopranst. mit Chor u. Orgel (1844). — Tedeum für Solost. und Chor mit Begl. der Orgel. — Der 100. Psalm für S. A. T. u. B. (1843). — Deutsche Liturgie („Für die Domkirche in Berlin.". Kyrie eleison. Gloria in excelsis) für Doppelchor (1846). — Heilig (Sanctus) für Doppelchor. — Vokalchor (to the Evening service) für S. A. T. u. B. (1833). —

Menschenkind merk eben, Choral. Vgl. den Art. „Gottes Sohn ist kommen."

Menschenstimme, als Orgelregister vgl. den Art. „Vox humana".

Mensch, was suchst du in der Nacht, Choral. Des Erasmus Finx (1675) Lied von der Weltverleugnung erhielt bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil 1714. Nr. 380. S. 544 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 815. S. 540) die folgende eigene Melodie:
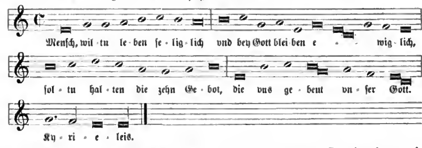


die sich jedoch nicht weiter verbreitet hat. König 1738 verweist das Lied auf die Melodie „Jesus meine Zuversicht".
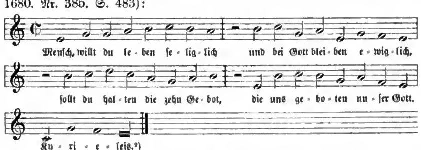
Mensch, willt du leben seliglich, Choral. „Die zehn Gebote sind vor und während der Reformation oft in poetische Form gefaßt worden. Sie wurden besonders bei der Katechismuslehre von den Kindern hergesagt oder gesungen. Auch Luther verfaßte zwei Lieder zu diesem Behufe 1524, ein längeres (vgl. den Art. „Dies sind die heiligen zehn Gebot") von 12, und ein kürzeres von 5 Strophen."[1]) Das kürzere ist unser Lied, das in den Gesangbüchern des 16. und 17. Jahr-

[1]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3. Ausg. 1861. S. 225. Hier sind auch unter Nr. 105—109. S. 222—227 mehrere solcher poetischen Einkleidungen des Dekalogs verzeichnet. Daß auch die reformierte Kirche ihrem Liedpsalter „Les dix commandemens de Dieu" in gereimter Form angehängt hat, ist bekannt. Vgl. den Art. „Wenn wir in höchsten Nöten sein."

hunderts immer die Überschrift trägt: „Die zehen gebot auffs kürtzest“, oder „Die zehen gebot kürtzer gefaßt“ — letzteres mit Bezug auf das regelmäßig vorangehende längere Lied. Unser Lied und seine Melodie erscheinen erstmals in Joh. Walthers „Geystliche gesangk Buchleyn“. Wittenberg 1524 (1525). Nr. XIX,[1]) und gingen von da aus in alle lutherischen Gesangbücher über. Bei Val. Babst, G.-B. 1545. Nr. XV. Bogen E. S. 8 heißt die Melodie:



später erscheint sie in etwas vereinfacht so (vgl. z. B. Frankf. Praxis piet. mel. 1680. Nr. 385. S. 483):



Ein fünfstimmiger Tonsatz über unsre Weise von Joh. Eccard steht in dessen „Geistlichen Liedern auf den Choral“. 1597. Ausg. von Teschner II. Nr. 2. S. 4. 5, auch bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 327b. S. 482—484, hier Nr. 327a. S. 481 ein weiterer, einfacherer von Jakob Prätorius 1604, und einen dritten von Joh. Herm. Schein 1627 bringt v. Tucher, Schatz II. Nr. 169. S. 80, aber freilich nicht originalgetreu.

[1]) Nach Riederers Annahme in seiner „Abhandlung von Einführung des teutschen Gesanges rc.“ Nürnberg, 1759. § 37 wäre Lied und Melodie im Jahr 1524 entstanden. Vgl. v. Winterfeld, Luthers deutsche geistliche Lieder. 1840. S. 32 u. S. 47.

[2]) Auch die katholischen deutschen G.-BB. haben unser Lied recipiert, nicht aber seine Melodie; sie folgten Leisentrit, der in seinem G.-B. 1567. I. Fol. 147b das Lied überschreibt: „in seinem alten Thon vnd weis wie oben“ und es damit der vorangehenden Melodie „Dies sind die heilgen zehn Gebot“ zuweist. Vgl. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 399. Auch einzelne evang. G.-BB., wie z. B. das Nürnb. G.-B. 1677. S. 604, haben diese Verweisung.

Mensur, als Orgelterminus bezeichnet I. bei den Labial- oder Flötenstimmen der Orgel: a) das Verhältnis zwischen Länge und Weite der Pfeifenkörper; b) das Verhältnis der Oktavenquerschnitte, oder der Abnahme der Pfeifenweite innert ein und derselben dieser Stimmen.[1]) — a) Die grundlegliche oder Normalmensur der Orgelstimmen ist die Principalmensur, d. h. das Verhältnis der Weite zur Länge des Korpus der Principale, der Hauptlabialstimmen der Orgel. Bei ihnen muß z. B. die auf der C-Taste des Manuals stehende Pfeife von 16, 8 und 4 Fuß Korpuslänge (vom Kern bis zur Mündung, unter Ausschluß des Fußes gerechnet) eine solche Weite haben, daß sie bei entsprechenden Verhältnissen des Aufschnittes und Windzuflusses einen runden, kräftigen und gesangvollen Ton von satter Klangfarbe giebt. In Zahlen ausgedrückt ist das Verhältnis der Weite zur Länge bei der Principalmensur ungefähr = 1 : 14. Nach dieser Normalmensur bestimmen sich — immer unter Voraussetzung einer entsprechenden Höhe des Aufschnitts und einer entsprechenden Modifikation des Windzuflusses — die Mensuren der übrigen Stimmen: es sind dieselben entweder weiter mensuriert als die Principale und geben dann bei höherem Aufschnitt und mäßig starkem Windzufluß einen vollen, dicken, füllenden Ton; oder aber: sie sind enger mensuriert, und erzeugen bei niedrigerem Aufschnitt und verstärktem Windzufluß einen mageren, streichenden, schärfenden Ton. Das Verhältnis der Weite zur Länge

[1]) Die Musikschriftsteller des Mittelalters kannten zwar bereits verschiedene Mensuren für die einzelnen Pfeifenreihen, nicht aber ein angemessenes Verhältnis der Abnahme der Oktavenquerschnitte. So hatte Aribo Scholastikus im 11. Jahrh. in seinem Traktat bei Gerbert, Script. eccles. II. S. 197—230 eine Mensur ausgedacht, die er „Aribunculina fistularum mensura" nennt und auf Quarten- und Quintenschritte, d. h. auf die Verhältnisse von 3 : 4 und 2 : 3 basiert. „Der dritte Teil der Länge der ersten Pfeife, lehrt er bei Gerbert, a. a. O. S. 221—225, mit einem Drittel des Durchmessers giebt die Länge der vierten Pfeife" und fährt so fort von e zu ♮, von e zu a abwärts, von a zu d aufwärts, von d zu G abwärts, von G nach c, von da nach F, von da nach ♭ molle mittelst Quarten- und Quintenschritten zu messen, wozu stets ein Teil des Durchmessers gerechnet wird. Die erste Pfeife in doppelter Länge mit dem ganzen Durchmesser genommen giebt die achte Pfeife (Oktave) u. s. w. Seine Mensur erscheint, auf eine kurze Formel gebracht, so:

(1) I. e = 1 longitudo, 1 diameter.
(4) II. d = a — ($\frac{1}{4}$ a + $\frac{1}{4}$ diam. a)
(6) III. c = G — ($\frac{1}{4}$ G + $\frac{1}{3}$ diam. G)
(2) IV. ♮ = $1\frac{1}{3}$ e = $\frac{1}{3}$ diam. e
(3) V. a = $1\frac{1}{2}$ e + $\frac{1}{2}$ diam. e
(5) VI. G = $1\frac{1}{2}$ d + $\frac{1}{2}$ diam. d
(7) VII. F = $1\frac{1}{2}$ c + $\frac{1}{2}$ diam. c
(8) VIII. E = 2 e + 1 diam. e
♭ = F — ($\frac{1}{4}$ F + $\frac{1}{3}$ diam. F).

Vgl. P. Kornmüller, Die alten Musiktheoretiker, im Kirchenmusik. Jahrbuch. 2. Jahrg. 1887. S. 20. 21, auch 1. Jahrg. 1886. S. 9. — Über andere alte Orgelpfeifen-Mensuren und Orgeldispositionen vgl. Allg. musik. Ztg. Leipz. 1879. Nr. 4. 5. 6, und 1880. Nr. 29.

der Pfeifenkörper wiederum annähernd in Zahlen ausgedrückt, stellt sich bei den weit mensurierten Stimmen (Gedackten, Hohlflöten u. a.) ungefähr = 1 : 6—7, bei den eng mensurierten (Gambenstimmen) aber = 1 : 15—24. Daß außer dem Verhältnis der Weite zur Länge der Pfeifen bei der Mensur namentlich auch noch die Größenverhältnisse des Ausschnitts in Betracht kommen, wurde eben bereits angedeutet und es ist hiezu nur im allgemeinen noch zu bemerken, daß mit zunehmender Breite des Ausschnitts der Ton an Stärke, mit zunehmender Höhe aber an Fülle zunimmt. Für alle diese Mensurverhältnisse sind nun aber in der Praxis des Orgelbaus nicht, wie man etwa meinen möchte, bestimmte, allgemein angenommene und eingehaltene Maße in Gebrauch; vielmehr sind diese fast ganz dem Belieben und Geschmack des einzelnen Orgelbauers und damit mehr oder weniger dem Zufall überlassen, da, wie Töpfer bemerkt, „geübte Praktiker zwar der Wahrheit sich nähern können, aber doch im Ergreifen dieses oder jenes Mittels ungewiß bleiben, ob sie das Rechte haben oder nicht.“[1]) Unter diesen Umständen und wenn man bedenkt, daß von der entsprechenden Mensuration eines Orgelwerkes die Kraft und Fülle seines Gesamttons, und damit seine Angemessenheit für den jeweiligen Kirchenraum, dem es in ausreichender Weise dienen soll, großenteils abhängt, und daß die weitere oder engere Mensuration einen nicht unbeträchtlichen Unterschied im reellen Werte eines Werkes bedingt: muß es als durchaus gerechtfertigt erscheinen, wenn die erfahrensten Sachverständigen mit Nachdruck verlangen, daß die Mensuration dem bloßen Belieben des Orgelbauers dadurch entzogen werde, daß sie im Bauplan eines neuen Werkes für jede einzelne Stimme desselben genau bestimmt, im Baukontrakt fest vereinbart und bei der Revision sorgfältig untersucht werde.[2]) Nach Heinrich (Orgellehre S. 32) kann man die Mensuren in 4 Abteilungen bringen: 1. Kornett-

[1]) Vgl. Töpfer, Die Orgel rc. 1862. S. 76. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. S. 59 sagt: „Allein bei der Wahl der Principalmensuren ist dem Orgelbauer ein Spielraum von einer vollen Septime gelassen, so daß die Pfeife, welche bei engster Mensur den Ton F giebt, bei weitester Mensur den Ton es giebt;“ und der erfahrene Orgelbauer Fr. Haas bemerkt in der Schweiz. Musikztg. 1883. Nr. 17. S. 136: „Die Orgelbauer gehen selten auf andere Mensurangaben ein, als auf solche, welche sie sich selbst bestimmen und welche ihnen am passendsten erscheinen.“

[2]) Vgl. Töpfer a. a. O., und namentlich die eingehenden bezüglichen Auseinandersetzungen bei Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 73 ff. und Orgelbau-Revisor. 1877. S. 37—39. Das preuß. Ministerial-Reskript vom 11. Okt. 1870 verlangt Angabe der „Mensuren nach Breite und Tiefe,“ gleichwohl haben in dem auf dasselbe basierten „Kosten-Anschlag“ weder Kuntze noch Kothe (in ihren Ausgaben von Seidels „Die Orgel und ihr Bau“ 1875. S. 172—178; 1887. S. 335—340) die Mensuration bestimmt. Die Orgelbauer selbst geben meist nur allgemeine Anhaltspunkte; so bemerkt Haas, a. a. O. nur: das Principal 8′ (C-Pfeife) müsse für eine größere Orgel 173‴ = c. 52 cm, für eine mittlere 153‴ = c. 46 cm, für eine kleine 140‴ = c. 41 cm Umfang haben. Vgl. auch die Angaben Stahlhuths bei Böckeler, a. a. O. S. 61. 62; von der Ladegastschen Orgel im Dom zu Schwerin erfährt man bei Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 58 nur, daß die c^1-Pfeife des Normalprincipals, 27‴ (2″ 3‴) Hamburger oder Weimarisches Maß Durchmesser habe.

Mensur (die weiteste unter allen Mensuren), weit und eng; 2. weite Principalmensur in 3 Abstufungen; 3. enge Principalmensur in 2 Abstufungen; 4. Gambenmensur in 2 Abstufungen.[1]) — b) Das Verhältnis der Oktavenquerschnitte der Pfeifen, d. h. der proportionalen Ab- oder Zunahme ihrer Weiten — der Grundfläche der in jeder schwingenden Luftsäule — von Oktave zu Oktave auf- oder abwärts innert ein und derselben Orgelstimme bedingt die gleichmäßige Klangfarbe jeder einzelnen Stimme und dadurch zugleich das richtige Verhältnis der Tonstärke zwischen dem Baß und Diskant eines ganzen Werks. Daß man in der älteren Zeit ein solches Verhältnis noch nicht kannte und daher eine gleichmäßige Tonfarbe der einzelnen Stimmen nicht zu erzielen vermochte, wurde bereits bemerkt. Aber auch später und bis in die Gegenwart herein blieb die Praxis in diesem Punkte der Mensuration unsicher und schwankend. „Silbermann und sein Schüler Hildebrand hatten für jede Stimmgattung auch ein besonderes Verhältnis der Oktavenquerschnitte. Bei den Principalstimmen fiel die halbe Peripherie auf die None, bei den Gedackten auf die Undezime, bei den konischen auf die Duodezime. Daraus entstand ein Mißverhältnis der Tonstärke zwischen Diskant und Baß. Die Principalstimmen wurden nach oben hin sehr schwach und der Baß erdrückte durch seine Fülle den Diskant.[2]) Andere Orgelbauer kehren sich an gar keine Regel."[3]) Es hat sich daher Töpfer ein wesentliches Verdienst dadurch erworben, daß er aus den in der Praxis gebräuchlichen äußersten Grenzverhältnissen, als welche er 1 : 2 und 1 : 4

---

[1]) Dagegen unterscheidet Kützing, Handbuch der Orgelbaukunst. 1843. S. 15. 16 folgende verschiedene Mensuren: „1. das Principal als runde Form; 2. dieselbe Weite als □form von Holz; 3. den Querschnitt als längliches Viereck, das Labium auf der breiten Seite; 4. den Querschnitt als längliches Viereck, das Labium auf der schmalen Seite; 5. den Querschnitt als □form und gedeckt; 6. als Pyramid- oder Kegelform, die Pfeife oben enger als unten; 7. ebenso, aber die Pfeife oben weiter als unten; 8. die Flötenmensur; 9. die Gambenmensur. Alle diese Mensuren lassen sich noch in weitere und engere variieren, auch durch schräge Labien und halbe Deckung (Rohrflöte) u. s. w. läßt sich noch manche Verschiedenheit des Klanges hervorbringen."

[2]) Um diesem Mißverhältnis abzuhelfen, gab Silbermann Diskantstimmen (Trompete von c^1, Schalmei von klein g und Kornett von c^1 an) zu. Andere, wie z. B. Christian Müller in der Orgel zu Harlem verdoppelten die wichtigsten Grundstimmen (Principal, Oktave).

[3]) Vgl. Heinrich, Orgellehre 1861. S. 32, wo auch erzählt wird: „Ich fand einmal bei Abnahme eines Neubaues eine Flauto dolce 4', die wurde nach oben zu immer weiter, und zwar nach keiner bestimmten Proportion. Der Baß war natürlich ganz dünn und der Diskant wie eine Pauke." Das. S. 37 wird auch ein einfacher Weg angegeben, auf dem die Beschaffenheit der Mensuren einer Orgel zu erfahren sind: „man messe die Peripherie irgend einer Principalpfeife, z. B. des c^1 mit einem Faden, nehme hievon die Hälfte und sehe zu, welche Principalpfeife diesen Umfang hat. Fällt die Hälfte der Peripherie auf d^2, dann ist das Verhältnis der Oktavenquerschnitte kleiner als $1 : \sqrt{8}$; fällt sie aber auf f^2, dann ist dasselbe größer," und richtig, wenn sie auf e^2 fällt. Vgl. auch Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 83. 84, sowie dessen Angaben über die Mensuren des Dom Bedos und über die E. F. Walckers in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt, Lehrbuch der Orgelbaukunst. II. S. 137—142.

fand, ein mittleres berechnete, das nach seinem Nachweis als Normalverhältnis für die Zunahme der Oktavenquerschnitte in den Unteroktaven gelten kann.[1]) Dieses Verhältnis ist $1 : \sqrt{8}$, oder $1 : 2{,}8283 \ldots$, nach welchem z. B. die Querschnitte der Pfeifen c^1 und c sich verhalten: $c^1 : c = 1 : \sqrt{8}$, oder $c^1 : c = 1 : 2{,}8283 \ldots$, oder umgekehrt (Abnahme nach oben): $c : c^1 = \sqrt{8} : 1$, oder $c : c^1 = 2{,}8283 \ldots : 1$, wonach nicht etwa die Pfeife c^1, sondern erst e^1, die Decime von c eine halb so große Querschnittfläche als dieses erhält. Töpfer will, daß dieses Verhältnis hauptsächlich für die Mensur der Principal-, Oktaven- und Mixturstimmen zur Anwendung komme und gestattet höchstens um einen halben Ton von demselben abzuweichen; dagegen hält er für Gedackte und Flöten das Verhältnis $1 : 2{,}666$, nach welchem die Hälfte der Umfänge, Durchmesser, Breiten und Höhen der Aufschnitte auf die Undezime fallen, gar wohl anwendbar.[2]) — II. Die Mensur der Zungenstimmen oder Rohrwerke begreift: a) die Verhältnisse der Länge, Breite und Dicke der Zungen, b) die Länge und Weite der Aufsätze oder Schallbecher. — a) Die Tonhöhe einer Zunge wird hauptsächlich von ihrer Länge und Dicke bestimmt. Ist von zwei gleich dicken Zungen die eine doppelt so lang als die andere, und diese giebt etwa den Ton c^1, so giebt jene C, also den Ton der Doppel-Unter-Oktave an. Bei gleicher Länge dagegen nimmt die Tonhöhe oder die Schwingungszahlen derselben im geraden Verhältnis ihrer Dicke zu oder ab, d. h. zwei gleich lange Zungen, von denen die eine noch einmal so dick ist, als die andere, stehen im Verhältnis der Oktave zu einander, da die dickere Zunge in derselben Zeit noch einmal so viele Schwingungen macht, als die halb so dicke. Läßt man hinsichtlich der Klangfarbe der Zungenstimmen den Unterschied zwischen aufschlagenden und einschlagenden Zungen außer Betracht, so erscheint diese vor allem durch die Fläche der Zungen und bei gegebener Länge durch deren Breite bedingt: je größer die Zungenfläche ist, desto voller, und wenn mit dieser Fläche zugleich der Windzufluß wächst, desto stärker wird der Ton, während kleinere, schmälere Zungen einen feinen, scharfen Ton geben. Hat also die Zungenfläche hier etwa dieselbe Bedeutung, welche die Fläche des Querschnitts bei Labialstimmen hat, so ist es durchaus folgerichtig, wenn man die Dimensionen jener nach eben demselben Verhältnis zu- oder abnehmen läßt, das für diese giltig ist, also nach dem Verhältnis von $1 : \sqrt{8}$. Heinrich nimmt für die Zungenstimmen sieben verschiedene

[1]) Vgl. seine Darlegung der Ermittlung dieses Verhältnisses und den Nachweis der Richtigkeit desselben, wobei freilich „Mathematische Bestimmtheit nicht erlangt werden konnte, weil Stärke, Schärfe u. s. w. eines Tones sich nicht messen oder durch Zahlen angeben lassen, sondern der Erfahrung gemäß andern meßbaren Größen nur proportional gesetzt werden können" — Lehrbuch der Orgelbaukunst. II. § 160—168. S. 145—165.

[2]) Mensurtabellen für Labialstimmen findet man bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. I. § 186—217. S. 126—145. II. § 232—253. S. 238—265. § 274—280. S. 294—306. § 376—480. S. 467—685. Kützing, Handbuch der Orgelbaukunst. 1843. S. 12—33. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 33—36.

Mensuren an und giebt für groß C einer 16füßigen Stimme die Maße der Zungen:

Mensur:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Länge:	4"10,88‴.	5"4,22‴.	5"10,3‴.	6"4,37‴.	7" .	7"6,8‴.	8"3‴.
Breite:	10,41‴.	11,35‴.	1"0,38‴.	1"1,5‴.	1"2,72‴.	1"4‴.	1"5,5‴.
Dicke:	0,4‴.	0,47‴.	0,56‴.	0,66‴.	0,8‴.	0,94‴.	1,12‴.

b) Die Aufsätze oder Schallbecher der Zungenstimmen haben den Zweck, die Ansprache der Zungen zu befördern, die Klangfarbe näher zu bestimmen und den Ton zu verstärken. In der Praxis giebt man den aufschlagenden Zungenstimmen gewöhnlich Aufsätze von solcher Länge, daß sie als Körper von Labialpfeifen gedacht, etwa die Terz, Quarte oder Quinte des Tones der Zunge geben würden (also dem C der Posaune 16′ z. B einen Aufsatz von höchstens 12′), während die Stimmen mit einschlagenden Zungen nur Aufsätze von halber Länge (C 16′ also 8′) erhalten. Die Theoretiker sind mit dieser Länge der Schallbecher nur bezüglich der einschlagenden Zungenstimmen einverstanden; in Bezug auf die Korpuslänge der aufschlagenden Rohrwerke dagegen stehen sich ihre Ansichten diametral entgegen. Während Heinrich für diese Stimmen Schallkörper von voller Tonlänge verlangt (also Posaune 32′ = 32′, 16′ = 16′) und sich dabei auf Silbermann beruft, der so baute, erklärt Töpfer, daß „keine starke Pedalzungenstimme Schallröhren haben dürfe, welche ³/₄ der Länge offener Labialpfeifen von gleicher Tonhöhe übersteigen," und Kützing behauptet, Aufsätze von gleicher Tonhöhe, wie sie die Zunge für sich giebt, erschweren die Ansprache und vertiefen zu sehr den Ton der Zungen.[1]) Was schließlich noch die Weite der oberen Mündung der Schallbecher anlangt, so hat dieselbe, wenn sie der Charakterisierung des Tones dienen soll, ebenfalls in einem bestimmten Verhältnis zur Länge zu stehen. Es wird dieses Verhältnis der Weite zur Länge im allgemeinen wie 1 : 2¹/₄—2³/₄ angegeben, in der Praxis aber mannigfach modificiert, je nachdem ein stärkerer und vollerer, oder ein schwächerer, sanfter Ton erzielt werden will. Eines nur ist hiebei noch besonders zu beachten: alle Zungenstimmen leiden an dem Hauptfehler, daß ihre höheren Töne in der Klangstärke stets gegen die tieferen zurückstehen. Um diesen Fehler möglichst zu kompensieren, darf die Mensur der Schallbecher nicht proportional mit der Fläche der Zungen nach unten wachsen, vielmehr müssen die höheren Töne gegen die tieferen etwas begünstigt werden.[2])

Mensuralmusik, Mensuralgesang, Mensuralnotenschrift. Die polyphone Vokalmusik des späteren Mittelalters, wie sie sich vom 12. Jahrhundert an

[1]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 32; Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 86. 87; Kützing, a. a. O. S. 41.

[2]) Mensurtabellen für die Zungenstimmen bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. I. § 218—237. S. 145—160. II. § 212—229. S. 204—229. § 255—273. S. 274—295. § 281—291. S. 307—320. § 481—496. S. 686—762. Kützing, a. a. O. S. 34—45. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 48—53.

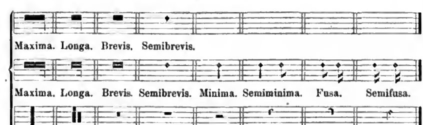
ausgebildet hat, um im 16. Jahrhundert den Höhenstand klassischer Vollendung zu erreichen, heißt im Gegensatz zum einstimmigen gregorianischen Choralgesang (dem Cantus planus, der Musica plana sive choralis; vgl. den Art. „Gregor. Gesang"), dessen einzelne Töne und melodische Tongruppen nicht nach einem bestimmten musikalischen Taktmaße gemessen werden, sondern mehr die freie Bewegung der oratorischen Recitation haben, Mensuralmusik, oder als ausschließliche Gesangsmusik, Mensuralgesang, und sofern ihre größeren Zeit- und Notenwerte bei der Ausführung und schriftlichen Darstellung in kleinere geteilt werden können, die dann gewisse Zeit- und Notengruppen oder Figuren darstellen, Figuralmusik (Musica mensuralis, Cantus mensurabilis, Musica figuralis).[1] Es fällt die Ausbildung der Theorie der Mensuralmusik in eine Zeit, die in ihrer vorwiegenden Richtung auf scholastisch-abstruse Spitzfindigkeit es erklärlich macht, wenn auch diese Theorie zu einer schwerfällig-umständlichen und bis zu den feinsten Subtilitäten vorschreitenden sich gestaltete, die als solche sehr „grau", und erst in den Werken der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zu blühendem künstlerischem Leben erweckt erscheint. Für eine eingehendere Darlegung dieser Theorie mangelt uns im vorliegenden Artikel nicht nur der Platz: sie erscheint für denselben auch überflüssig, weil in der eigentlichen evangelischen Kirchenmusik und ihren Dokumenten, den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts, nur noch wenige Reste von ihr sich erhalten haben. Wir beschränken uns daher füglich auf eine kurze Übersicht der Mensuraltheorie, sowie auf die Erklärung der genannten Reste derselben in unsern älteren Gesangbüchern.[2]

Die Noten und entsprechenden Pausen der späteren, ausgebildeten Mensuralmusik, von denen erstere ursprünglich schwarz (ausgefüllt), von der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an aber mehr und mehr nur weiß geschrieben wurden, sind:

---

[1] „Musica figuralis quae et mensuralis et nova dicitur, est quae in suis notis secundum signorum ac figurarum diversitatem, diversam habet sonorum mensuram. In ea namque notulae, juxta modi, temporis ac prolationis exigentiam, augentur ac minuuntur," erklärt Georg Rhau, Enchiridion utriusque Mus. pract. 1538. Bl. 5.

[2] Für das eingehendere Studium derselben und ihrer Notenschrift mag auf die folgenden alten und neuen bezüglichen Werke verwiesen sein: Lampadius, Compendium Musices. Bern 1541; Heinrich Faber, Ad musicam pract. Introductio. Nürnb. 1550; Gregor Faber, Mus. pract. Erotem. Basel 1553; Lukas Lossius, Erotem. Musicae pract. 1590; Barth. Gesius, Synopsis Mus. pract. Frankf. a. O. 1640; Melch. Vulpius, Musicae Compendium. Jena 1653. — Gerbert, Script. eccles. de musica. 1784, und die Forts. Coussemaker, Script. de musica medii aevi, namentlich verschiedene Traktate in Bd. I. — Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrh. Berl. 1858; Jakobsthal, Die Mensuralnotenschrift des XII. u. XIII. Jahrh. Inaugural-Dissertation. 1870 (Allg. musik. Ztg. 1870. Nr. 32—36. S. 253—287); v. Tucher, Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrh. 1870 (Allg. musik. Ztg. 1870. Nr. 19. 20. S. 146—156. 1871. Nr. 9—28. S. 128—438); Ambros, Gesch. der Musik II. S. 359—397; v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 547—559; Grove, Dict. II. S. 466—477 (Art. „Notation" von W. S. Rockstro).



Von diesen Notengattungen heißen die vier größeren (Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis) Majores und wurden dreizeitig oder zweizeitig gemessen, so daß je die größere Note die nächst-kleinere dreimal (unser $^3/_1$- oder $^3/_2$-Takt) oder zweimal (unser $^2/_1$- oder $^2/_2$-Takt) enthält; die Dreiteilung galt als perfekte, die Zweiteilung aber als imperfekte Messung.[1] Die vier kleineren Notengattungen, die Minores von der Minima an abwärts, wurden immer nur zweizeitig gemessen, also auch dann, wenn die Majores dreiteilige Mensur hatten. Die Maße der Majores hießen Gradus, von denen drei: Modus, Tempus und Prolatio ausgeübt wurden. Der Modus war als Maß der Maxima Modus major, als Maß der Longa aber Modus minor und in letzterer Größe die grundlegliche Takteinheit der älteren Mensuralisten; an seine Stelle trat jedoch im Verlaufe der weitern Ausbildung der Mensuralmusik als Takteinheit das Tempus genannte Maß der Brevis. Die Prolatio endlich war das Maß der Semibrevis. Alle drei Gradus konnten perfekt oder imperfekt sein und es entstanden daher durch ihre Kombination die verschiedensten Taktarten, von denen jedoch für die eigentlich klassische Periode der alten Musik nur folgende vier hauptsächlich in Betracht kommen:

1. Tempus perfectum cum prolatione perfecta — die Brevis = 3 Semibreven, die Semibrevis = 3 Minimen (entsprechend unsrem $^9/_4$- oder $^9/_8$-Takt.
2. Tempus perfectum cum prolatione imperfecta — die Brevis = 3 Semibreven, die Semibrevis = 2 Minimen (entsprechend unsrem $^3/_4$-Takt);
3. Tempus imperfectum cum prolatione perfecta — die Brevis = 2 Semibreven, die Semibrevis = 3 Minimen (unsrem $^6/_8$-Takt entsprechend);
4. Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta — die Brevis = 2 Semibreven, die Semibrevis = 2 Minimen (entsprechend unsrem $^4/_4$-, oder auch unsrem $^4/_2$- oder Alla breve-Takt).

Bezeichnet werden diese Taktarten in der Notenschrift wie folgt:

das Tempus perfectum mit einem Kreis O, dem Sinnbild der Vollkommenheit, oder ( ), also O ═ = O O O;

[1]) „Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuretur. Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et summa perfectio, nomen assumsit." Vgl. Franconis, Musica et cantus mensurabilis, cap. IV, bei Gerbert, Script. eccles. III, S. 4.

das Tempus inperfectum mit einem nach rechts offenen Halb- oder auch Dreiviertelskreis, C ⵎ, also ⵎ |O| = O O;

die Prolatio perfecta mit einem Punkt im Kreise oder Halbkreise des Tempus perfectum oder imperfectum, ʘ ⵎ; die Prolatio imperfecta verstand sich beim Fehlen dieses Punktes von selbst.

Um die Schnelligkeit der Bewegung eines Stückes, also das, was wir jetzt Tempo (Adagio, Andante, Allegro etc.) nennen zu bezeichnen, strichen die Mensuralisten die vorgenannten Taktzeichen senkrecht durch: Φ ₵ Φ ₵ und hatten damit ein genauer bestimmtes Tempo, als die moderne Musik bezeichnen kann, denn: „ist der ganze oder halbe Kreis durchstrichen, so bedeutet das, daß die Brevis eine Battuta (mit Thesis und Arsis, eine durch mäßiges Niederschlagen und Erheben der Hand gemessene Zeitbewegung) habe, ist er nicht durchstrichen, so ist es die Semibrevis, die die Battuta (mit Thesis und Arsis) bekommt. Daher ist der Notensatz mit dem Mensuralzeichen ₵ oder ₵ ganz richtig taktiert, wenn in einem Takte im ersten Falle 2 Minimen und 4 Semiminimen, im zweiten 3 Minimen und 6 Semiminimen aufgenommen sind, in welch erstem Falle der Takt wirklich vierteilig ist, so daß die erste und dritte Stelle Thesis, die dritte zugleich Arsis bezüglich der auf der ersten ruhenden Thesis, die zweite und vierte Stelle aber immer Arsis ist; im zweiten sechsteilig mit der Thesis auf erster und vierter Stelle, welch letztere ebenso auch Arsis ist, die übrigen aber nur Arsis sind“ (v. Tucher). Diese Beschleunigung oder Verlangsamung der Bewegung eines Stückes hieß, von dem Zeitwert der Brevis als integer valor, der zwei- oder viermal kleiner, oder 2-, 3-, 4mal größer genommen werden konnte, ausgehend: Diminutio und Augmentatio, und man wandte im Tempus imperfectum Diminutio simplex, die Brevis imperfecta = 1 Semibrevis, oder 2 Minimen, also doppelt so schnelle Bewegung, unter Bezeichnungen wie ₵, Ɔ, C $^2/_1$, C 2 — und Diminutio duplex (proportio quadrupla) — alle Noten mit $^1/_4$ ihres eigentlichen Zeitwertes, also viermal so schnelle Bewegung, bezeichnet durch ₵ $^2/_1$, Ɔ $^2/_1$, C $^4/_1$, Ↄ̸ — im Tempus perfectum aber Proportio dupla, die Brevis perfecta statt 3 Semibreves nur $1^1/_2$ geltend, also die Bewegung wieder doppelt so schnell, unter Bezeichnungen wie Φ, O 2, O $^2/_1$, — und Proportio tripla, 3 Breves gleich einer im integer valor, bezeichnet mit O $^3/_1$, oder O 3, an. Bei der Augmentatio wurde die Bewegung durch Vermehrung des integer valor der Noten verlangsamt und zwar um das Doppelte, Drei- und Vierfache, unter Bezeichnungen wie C $^1/_2$, C $^1/_3$, C $^1/_4$.[1]) — Den Punkt wandten die Mensuralisten zu verschiedenen Zwecken an: als Punctum additionis vergrößerte er, wie noch in der heutigen Notenschrift die Note, bei der er steht, um die Hälfte ihres Wertes;

[1]) Diese Tempoveränderungen wurden jedoch öfters auch durch Überschriften, wie „Brevis sit Maxima, Semibrevis sit Longa“, oder „Maxima sit Longa, Longa sit Brevis“ u. dgl. bezeichnet.

als Punctum divisionis diente er, oder für ihn das Zeichen ᵛ gleichsam als Taktstrich, also:
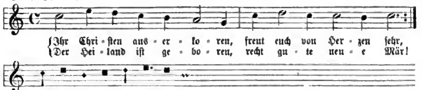
und als Punctum alterationis bezeichnet er, daß von zwei gleichwertigen Noten die zweite alteriert, d. h. im Werte verdoppelt sei, wenn er vor der ersten, oder über der zweiten dieser Noten steht; z. B.

Wurde einer Note bei gleichbleibender Taktvorzeichnung ein Teil ihres Wertes entzogen, so hieß dies Imperfection, konnte durch Noten, Pausen oder Schwärzung der betreffenden weißen Note selbst geschehen, und war Imperfectio totalis, wenn die Note um $^1/_3$, Imperfectio partialis, wenn sie um weniger als $^1/_3$ ihres Wertes verringert wurde. Sollte zwischen zweiteiligen Takten ein dreiteiliger hergestellt werden, so bewirkte man dies bei Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis durch Alteration, worunter die Verdopplung des Wertes der Note zu diesem Zweck verstanden wurde. — Von Ligaturen (notae ligatae) der Mensuralmusik, d. h. von bestimmt bezeichneten Verbindungen mehrerer Noten, die auf einer Textsilbe gesungen werden sollten, kommen in unsern Gesangbüchern nur noch die einfachsten vor: im Tempus perfectum, also unsrem 3-Takt ist

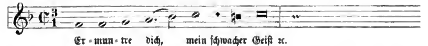
oder, wenn keine Brevis, sondern eine Semibrevis folgt:

im Tempus imperfectum, dem 2-Takt dagegen

Die geschwärzten Noten der älteren Mensuralmusik kommen in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts vereinzelt noch in zwei Fällen vor: einmal, um den Eintritt des dreiteiligen Taktes innert einer Melodie, deren vorangehende Zeilen in zweiteiligem Takt standen, zu bezeichnen, z. B. schreibt Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. S. 55:



dann im dreiteiligen Takt einzeln unter weißen Noten, um eine Rhythmusverschiebung anzuzeigen; so ist z. B. das Original von Johann Schops Weise „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" so notiert:



Mensurbrett, als Werkzeug der Orgelbauer, ein Brett, eine Tafel von Holz, oder nach Kützing und Töpfer besser von Zinn oder Zink, auf welche die Mensuren jedes einzelnen Registers so aufgezeichnet sind, daß sie leicht und sicher auf die Zinnplatten und Holztafeln, aus denen die Pfeifenkörper gemacht werden sollen, übertragen und diese danach zugeschnitten werden können. Gewöhnlich sind nur die Längen und Breiten der Pfeifenkörper auf dem Mensurbrett verzeichnet, doch können auch andere Längen- und Breitenverhältnisse der Orgelpfeifen, wie Aufschnitte, Kernspalten, Zungengrößen u. dgl., sobald ihre Größen nach stetiger geometrischer Proportion wachsen oder abnehmen so verzeichnet werden.[1])

Mergner, Friedrich, einer der Männer, welche sich um die Erneuerung des Kirchengesangs in der lutherischen Kirche Bayerns verdient gemacht haben, ist am 19. Oktober 1818 als der Sohn des Organisten an der evangelischen Hauptkirche zu Regensburg geboren. Von Natur mit musikalischen Anlagen, vor allem aber mit einer guten Singstimme begabt, erlangte er die grundlegliche musikalische und wissenschaftliche Bildung in der Lateinschule und dem Alumneum seiner Vaterstadt; auf seine Anschauungen in Bezug auf Kirchenmusik aber übte der durch seine hervorragende Thätigkeit für die Restauration der alten katholischen Kirchenmusik bekannte Kanonikus Dr. Karl Proske entscheidenden Einfluß. 1838 bezog M. die Universität Erlangen, um Theologie zu studieren, und fand hier im Hause Karl v. Raumers zugleich erwünschte Gelegenheit, sich namentlich am Studium der Werke Seb. Bachs auch musikalisch weiterzubilden. Nach Vollendung seiner Studien wirkte er zunächst als Hilfsgeistlicher (Pfarrvikar) an mehreren Gemeinden und nahm schon damals Veranlassung, sich an der in der lutherischen Kirche Bayerns erwachten hymnologischen Bewegung zu beteiligen.[2]) 1851 wurde er Pfarrer zu Ditterswind in Unterfranken, wo in ländlicher Muße seine neuen Weisen zu Paul Gerhardts Liedern entstanden; 1870 kam er als Dekan nach Muggendorf in der fränkischen Schweiz, 1874 als Stadtpfarrer nach Altstadt-Erlangen, und 1880 endlich zog er, durch Gesundheitsrücksichten

[1]) Vgl. Kützing, Handbuch der Orgelbaukunst. 1843. S 103. 104, und Tafel V der Abbildgn.; Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. II. S. 467—503, sowie im Atlas Tafel XCII. Fig. 862. 863. Tafel XCIII. Fig. 865. 866. Tafel XCIV. Fig. 868. 870. Tafel XCV. Fig. 882. 883.

[2]) Mit einer Abhandlung in der Zeitschrift „Kirchliche Zeitfragen." 1848. Nr. 24—27 und seinem unten verzeichneten „Offenen Brief" 1849.

bestimmt, auf die wieder mehr ländliche Pfarrei zu Kloster Heilsbronn bei Ansbach, die er noch gegenwärtig im Segen verwaltet. — Von seinen kirchenmusikalischen Werken und Schriften nennen wir:

1. Paul Gerhardts geistliche Lieder in neuen Weisen. Erlangen 1876. Deichert. VIII u. 167 S. gr. 4°. — 2. Choralbuch, zunächst zu dem Gesangbuche der evang.-luth. Kirche in Bayern, für den Hausgebrauch bearbeitet. Erlangen 1883. Deichert. VI u. 104 S. qu. 4°, mit 204 vierstimmig gesetzten Chorälen, worunter (laut Vorwort) 22 von ihm neu erfundene Melodien. — 3. Offener Brief an Joh. Friedr. Heinisch. Eine Kritik des Satzes, daß es in der evangelischen Kirche zu keiner Zeit rhythmischen Gesang gegeben habe. Passau 1849. 90 S. gr. 8°. — 4. Giebt es eine evangelische Kirchenmusik und wodurch charakterisiert sich dieselbe? Referat für den dritten deutsch-ev. Kirchengesang-Vereinstag zu Halle 1884. Abgedruckt im Bericht über denselben. Stuttg. 1885. S. 24—41.[1]

Merk, Gustav, ist am 20. Februar 1849 zu Goschütz in Schlesien als der Sohn eines Lehrers geboren und im Seminar zu Koschmin zum Lehrer gebildet worden. Nachgehends machte er weitere musikalische Studien unter dem Pianisten Ed. Bix in Triest und auf dem Institut für Kirchenmusik in Berlin unter der Leitung Haupts und Löschhorns, von denen ersterer ihm das Zeugnis ausstellte, daß er „die großen Werke Seb. Bachs, wie der neueren Meister mit einem hohen Grade von Virtuosität vorzutragen vermöge." Gegenwärtig ist M. Musiklehrer am Seminar zu Droßen in der Provinz Brandenburg und hat bis jetzt folgende Werke für Orgel herausgegeben:

1. 30 kurze und leichte Vorspiele. Quedlinburg, Vieweg. — 2. 24 Vorspiele. Op. 4. Leipz. Leuckart. — 3. 50 leicht ausführbare Vorspiele. Op. 6. Ebendas. — 4. 20 Vorspiele. Op. 9. Ebendas. —

Merkel, Gustav, Hoforganist zu Dresden und einer der fruchtbarsten Orgelkomponisten der Gegenwart, war am 12. November 1827 zu Oberoderwitz bei Zittau in der sächsischen Lausitz als der Sohn eines Lehrers und Organisten geboren. Da sein Vater frühe starb, hinderten ihn die Verhältnisse, sich ganz der Musik zu widmen: er bildete sich im Seminar zu Bautzen als Lehrer aus und wirkte dann auch 1848—1853 als solcher zu Dresden. Hier aber benützte er zugleich die Gelegenheit bei Julius Otto in der musikalischen Komposition und bei Johann Schneider im Orgelspiel gründliche Studien zu machen, und auch Robert Schumann und C. G. Reissiger förderten seine musikalische Ausbildung. Von 1853

[1] Einzelne kirchliche Chorgesänge von Mergner erschienen mehrfach in Sammlungen und Zeitschriften; z. B. in den Chorges. zum gottesd. Gebrauch des Ev. Kirchenges.-Vereins für Württemberg. 1884. III. Heft. Nr. 9. S. 16 („Wie lieblich sind die Füße"); Siona. Jahrg. 1883. Nr. 7. S. 119. 120 („Die Lehrer werden leuchten"); Herold, Liturg. Vesper zur Lutherfeier. 1883. S. 11. 12 („Herr, dein Wort ist meines Fußes Leuchte"); in der Zeitschrift „Halleluja". Jahrg. 1880—1882; in „Geistliches und Weltliches" von Dr. Joh. Georg Herzog.

an beschäftigte er sich ausschließlich mit Musik, begann Klavier- und Orgelstücke herauszugeben und wirkte daneben als Privatmusiklehrer. 1858 wurde er Organist an der Waisenhauskirche, rückte 1860 als solcher an die Kreuzkirche vor, und wurde endlich 1864 als Johann Schneiders Nachfolger Hoforganist. Seit 1861 war er auch als Lehrer seines Instruments am Dresdner Konservatorium thätig gewesen und hatte 1867—1873 die Dreyßigsche Singakademie geleitet. Am 29. Oktober 1885 ist er im 58. Lebensjahre zu Dresden gestorben. — M. war ein tüchtiger Orgelspieler, der sein Instrument stilgemäß und mit Geschick und Eleganz behandelte. Von den 180 musikalischen Werken, die von ihm gedruckt worden sind, gehört die überwiegende Mehrzahl dem Genre der Salonmusik für Pianoforte, etwa 50 derselben aber der Orgel an. In den letzteren neigt er mehr zur virtuosen als zur kirchlichen Richtung; für letztere sind namentlich die liedförmigen Mittelsätze seiner Orgelsonaten zu weichlich und sentimental und auch in den andern ist die kontrapunktische Behandlung der einzelnen Stimmen nicht durchaus polyphon, die begleitenden Stimmen sind nicht immer ernst und selbständig genug behandelt. — Seine Orgelwerke sind:

Op. 3. 3 Fugen für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 5. Phantasia et Fuga à 5 voc. Das. — Op. 12. 2 ausgeführte Choräle u. Fuge mit Choral. Das. — Op. 15. 9 leichte Präludien zum Gebr. beim Gottesdienst. Offenbach, André. — Op. 21. 8 leichte Orgelstücke. Das. — Op. 30. Sonate Nr. 1 D-moll für Orgel zu 4 Hdn. und Doppelpedal. Leipz., Peters (Arrangiert zu 2 Hdn. von O. Türke. Zwickau 1884. Kahnt). — Op. 32. 3 große Choralvorspiele. Leipz., Breitkopf & Härtel. — Op. 34. Introduktion u. Doppelfuge. Leipz., Peters. — Op. 35. Adagio im freien Stil, Konzertstück. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 37. 10 leichte Fughetten. Zum Studium und zum kirchl. Gebr. Erfurt, Körner. — Op. 39. 4 Trios mit Pedalapplikatur bezeichnet. Leipzig, Hofmeister. — Op. 41. Introduktion und Doppelfuge H-moll. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 42. Sonate Nr. 2. Das. — Op. 45. Variationen über ein Thema von Beethoven. Leipzig, Forberg. — Op. 47. 36 kurze u. leichte Präludien. Mainz, Schott. — Op. 48. 25 kurze und leichte Choralvorspiele. 2 Hfte. Das. — Op. 56. Weihnachtspastorale. Das. — Op. 80. Sonate Nr. 3. C-moll. Berlin, Fürstner. — Op. 100. 6 Orgelstücke. 2 Hfte. Leipzig, Hofmeister. — Op. 102. 12 Orgelstücke. Mainz, Schott. — Op. 103. Pastorale G-dur. Das. — Op. 104. Phantasie u. Fuge. Nr. 2. A-moll. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 105. Einleitung und Doppelfuge A-moll. Das. — Op. 106. 3 Motetten für gem. Chor. Dresden, Hoffarth. — Op. 109. Phantasie u. Fuge Nr. 3. C-moll. Leipzig, Kahnt. — Op. 115. Sonate Nr. 4. F-dur. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 116. Choralstudien. 10 Figurationen über „Wer nur den lieben Gott läßt walten.“ Das. — Op. 117. Drei Vortragsstudien. Das. — Op. 118. Sonate Nr. 5. D-moll. Das. — Op. 122. 2 Andante zum Konzertgebrauch. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 124. 12 Orgelfugen zum Studium u. zum kirchl. Gebrauch. 2 Hfte. Das. — Op. 129. 15 kurze u. leichte Choralvorspiele. Das. — Op. 130. 12 Präludien und Fughetten zum

Studium u. zum kirchl. Gebr. Mainz, Schott. — Op. 133. Phantasie im freien Stil. Nr. 4. E-moll. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 134. 10 Vor- und Nachspiele. 2 Hfte. Das. — Op. 137. Sonate Nr. 6. E-moll. Das. — Op. 140. Sonate Nr. 7. A-moll. Das. — Op. 141. Konzertsatz in Es-moll. Das. — Op. 146. 25 kurze und leichte Choralvorspiele. Das. — Op. 156. 10 Präludien. 2 Hfte. Das. — Op. 160. 20 Präludien. 2 Hfte. Das. — Op. 171. 30 kleine Präludien. Dresden, Brauer. — Op. 176. Phantasie Nr. 5. D-moll. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Op. 177. Orgelschule. Praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. Das. 1884. 4°. — Op. 178. Sonate Nr. 8. H-moll. Das. — Op. 179. 16 Orgelstücke. Das. — Op. 182. 30 Etüden für die Orgel zur Ausbildung der Pedaltechnik. Ein Supplement zu jeder Orgelschule. Das. — Op. 183. Sonate Nr. 9. C-moll für Orgel („letztes Werk"). Das. — Taschenchoralbuch. 150 vierstimmige Choräle für Orgel, Pianoforte oder Gesang, mit besonderer Berücksichtigung des Dresdner G.-B. und des Johann Schneiderschen Choralbuchs; begleitet von einem kurzen Abriß der Geschichte des christlichen Kirchengesangs und historischen Notizen über die Verfasser der Melodien (XIV Seiten). Für den Gebrauch beim Gottesdienste, bei häuslichen Andachten und in höheren Lehranstalten. Dresden 1864. Brauer. 8°. 2. verm. u. verb. Aufl. 1871. — Dasselbe, Stimmausgabe: Taschen-Choralbuch. 142 Choräle für Singchöre an Kirchen, Gymnasien, Seminarien u. Volksschulen, in vier einzelnen Stimmheften. Dresden 1868. Brauer.[1]) —

Merklin, Joseph, nächst Cavaillé-Coll der bedeutendste französische Orgelbauer der Gegenwart, ist am 17. Januar 1819 zu Oberhausen bei Freiburg in Baden als der Sohn eines Orgelbauers geboren.[2]) Er erlernte seine Kunst in der Werkstätte seines Vaters, ging 1837 auf die Wanderschaft und arbeitete bei Fr. Haas in der Schweiz und bis 1840 bei Walcker in Ludwigsburg. Später war er Geschäftsführer bei W. Korfmacher in Linnich und bei A. Loret in St.-Nicolas in Belgien, bis er sich 1843 in Brüssel selbständig etablierte. 1847 nahm er seinen Schwager Friedr. Schütze, der sich in der Orgelmechanik und als trefflicher Intonator hervorthat, als Teilhaber in das rasch emporkommende Geschäft auf, das für Belgien eine ansehnliche Zahl Orgeln lieferte und sich bald so vergrößerte, daß es 1853 in eine Aktiengesellschaft verwandelt wurde, welche die Firma „Merklin-Schütze

[1]) Der Musik.-lit. Monatsbericht 1888. Nr. 3. S. 113 verzeichnet noch in englischer Ausgabe: Op. 144. Three Andantes for Organ (Es-dur, F-dur, A-dur); Op. 147. Three Andantes for Organ (F-dur, G-dur, H-dur); Op. 152. Two Andantes for Organ (As-dur, A-moll); ferner „Compositions for Organ" ohne Opuszahl: Christmas March, Easter March, Grand March, Marche militaire, Pilgrims March, Triumphal March — doch stehen diese Märsche daselbst S. 106 auch als „Six Marches f. Pfte.", sind also wahrscheinlich bloße Arrangements für Orgel.

[2]) Der Vater, geb. 1788 zu Oberhausen, hatte in Würzburg gelernt, dann in München, und von 1809 an in Wien gearbeitet. 1816 gründete er sein Geschäft zu Oberhausen, aus dem verschiedene geschätzte Orgelwerke in Baden, sowie auch eine größere Orgel für die Peter-Pauls-Kirche in Moskau hervorgingen.

& Cie." führte. Diese Gesellschaft erwarb 1855 auch noch das Pariser Orgelbaugeschäft Ducroquet, das 1839 von Daublaine-Callinet unter Beihülfe Danjous und Barkers (vgl. den Art.) gegründet worden war, und firmierte seit 1858 als „Société anonyme. Etablissements Merklin-Schütze in Paris und Brüssel." 1870 jedoch trennte sich M. von der Gesellschaft und errichtete wieder ein eigenes Geschäft zu Paris und Lyon, das er seitdem mit großem Erfolg leitet. Es ist bekannt, daß die französischen Orgelbauer mit allen Mitteln ihrer Kunst danach streben, die Orgel hinsichtlich des Klanggepräges der einzelnen Stimmen sowohl, als der vielseitigen Ausdrucksfähigkeit der Stimmen-Kombinationen, mehr und mehr zum Konzertinstrument auszubilden. M. dagegen wird nachgerühmt, daß er „auf diesem Wege der Orgelbauentwicklung mit Recht nur so weit gehe, als bei Wahrung des kirchlichen Charakters der Orgel thunlich und zulässig ist; von ihm werde der kirchliche Zweck der Orgel mit eingehendem Verständnis hochgehalten, daher sei auch nur bei ihm der wahre Fortschritt zu finden, der den Forderungen der Kirche und der Kunst in gleicher Weise Rechnung trägt und durch die Kunst der Kirche dient."[1]) Unter M.s Leitung sind 1843—1870 über

300 Orgelwerke jeder Größe gebaut worden, von denen z. B. in Paris 30, in Lyon 15, in Lüttich 4, in Brüssel 6, in Boulogne 4, in Lille 6, in Rouen 6, in Tournay 6, Havre 5, in Straßburg 3, in Genf 4 stehen. Auch seitdem er von 1880 an wieder allein arbeitet, hat er noch über 100 neue Werke gebaut. Ein vollständiges Verzeichnis derselben findet man bei Ply, La Facture moderne. Lyon 1880. S. 293—299, und über die in Belgien gebauten Werke berichtet Grégoir, Histoire de l'Orgue. 1865. S. 146. 147.

Merula, als Registerzug in alten Orgeln, vgl. im Art. „Vogelgesang".

Messe, Missa, Officium missae. Das Wort Messe[2]) bezeichnet a) im weiteren Sinne genommen den gesamten Hauptgottesdienst der christlichen Kirche und die bestimmte Ordnung der liturgischen Stücke, aus denen derselbe zusammengesetzt ist; b) im engeren Sinn diejenigen unter diesen Stücken, welche kunstmäßig-musikalisch komponiert und als musikalische Messe in diesem Hauptgottesdienst aufgeführt werden. — Schon in der altchristlichen Kirche hatten sich die der Idee des Gottesdienstes entsprechenden und von derselben geforderten Haupttakte desselben in Gebet, Bekenntnis und Gesang, in Lektion und Predigt des Wortes und in Begehung der Feier des Altarsakraments festgestellt. In der mittelalterlich-katholischen Kirche sodann bildete sich mehr und mehr das Bestreben aus, dem Volk im Gottesdienst „das historische Dasein Christi objektiv gegenüberzustellen, da es doch keine

[1]) Vgl. Sering, Euterpe. 1879. S. 117—121.

[2]) Vom Lat. mittere, entlassen, herstammend und der Formel „Ite, missa est" entnommen, mit welcher der Diakonus die Gemeinde am Schlusse des Gottesdienstes entließ. Vgl. die verschiedenen Toni dieser Formel bei Mettenleiter, Enchir. chorale 1853. S. 3. 7. 11. 15. 18.

Gemeinde giebt, wenn nicht Christus in ihr lebt", und dieses Bestreben kulminierte im Meßopfer, der wirklich und fortgehend wiederholten „unblutigen Erneuerung des blutigen Opfers auf Golgatha." Dieser Opferakt wurde zum Mittel- und Höhepunkt des ganzen Gottesdienstes und als solcher mit einer Reihe symbolischer Handlungen umgeben, welche alle auf ihn sich beziehen, ihn als „den kostbaren Edelstein mit goldener und silberner Fassung umschließen."[1]) So entstand in der Zeit Gregors d. Gr. die folgende Ordnung des römischen Gottesdienstes, die sich als Messe in ihren wesentlichen Punkten unverändert bis auf die Gegenwart erhalten hat und im Missale Romanum aufgezeichnet ist: 1. Initium missae (die Vorbereitung des Priesters zum Eintritt an den Altar); 2. Confiteor (die Weihe des Priesters und der Ministranten zur nachfolgenden Handlung); 3. Introitus (nach der kirchlichen Zeit und dem jeweiligen kirchlichen Tage wechselnd), 4. Kyrie (nach Gregors d. Gr. Anordnung neunmal); 5. Gloria (Et in terra pax etc. und Laudamus te etc.); 6. Collecta (mit vorangehender Salutatio, nach Tagen und Kirchenzeit wechselnd); 7. Lectio Epistolae; 8. Graduale (mit Alleluja, Tractus, Sequenz, Prosa); 9. Lectio Evangelii; 10. Credo Nicaenum; 11. Offertorium (das Opfergebet, unter welchem Hostie und Kelch dargebracht und ergossen wird); 12. Secreta (die heimlichen oder stillen Gebete); 13. Praefatio mit Sanctus (letzteres vom Chor gesungen; während dessen spricht der Celebrant leise den) 14. Canon missae (enthaltend: ein Gebet für die Kirche; die commemoratio pro vivis; die Dyptycha sanctorum; Recitieren der verba institutionis; den canon missae post consecrationem; das memento pro defunctis); 15. Praeparatio ad communionem (Gesang des Pater noster, Gebet, unter dem ein Stückchen der Hostie in den Kelch geworfen wird); 16. Preces ante communionem (Agnus dei und einige Kollekten); 17. Sumtio; 18. Communio (irgend ein Bibelspruch); 19. Postcommunio (eine Kollekte); 20. Finis missae (ein stilles Gebet); 21. Benedictio (Segnung des Volkes); 22. Schluß: Lesung von Ev. Joh. 1, 1—14. — Luther und seine Mitarbeiter am Ausbau der deutschen evangelischen Kirche behielten diese Ordnung zwar grundsätzlich bei, aber sie nahmen auch diejenigen Veränderungen an derselben vor, die durch die Principien der Reformation bedingt waren. Vor

[1]) „Wie die alten Götterfeste scenische Darstellungen aus der Geschichte der Götter enthielten, Wiederholungen der Geschichte der Götter auf räumlichem, irdischem Schauplatze darboten: so ist das Wesentliche des katholischen Kultus, die Begebenheiten und Leiden des Erlösers in den Formen und Gebräuchen namentlich der Messe zu wiederholen." „Das Meßopfer ist seiner ganzen Form nach eine mimische Darstellung, eine figürlich bewegliche, die Hauptsumme der evangelischen Geschichte, besonders alle einzelnen historischen Momente des Leidens und Todes Jesu successiv darstellende, in Gestikulation, Worten, Ritus, Kleidern und Ornamenten durchaus beziehungsreiche dramatische Vorstellung." Vgl. Ehrenfeuchter, Theorie des christl. Kultus. 1840. S. 259, und Marheineke, Das System des Katholizismus in seiner symbolischen Entwicklung. III. S. 358.

allem entfernten sie aus derselben alles, was „nicht rein" war, d. h. alles, was mit dem Begriff des **Meßopfers** im römischen Sinn zusammenhing; dann gaben sie dem Wort Gottes und seiner Predigt den Platz zurück, den diese beiden Stücke eben durch das Überwuchern der eigentlichen Meßhandlung im katholischen Kultus eingebüßt hatten. Damit gestaltete sich die Ordnung des deutschen evangelischen Gottesdienstes, wie sie in Luthers liturgischen Schriften dargelegt ist, in ihren Hauptstücken so: 1. der **Introitus** (vgl. den Art.), oder in der „Deutschen Messe" ein Eingangslied der Gemeinde; 2. das **Kyrie** (vgl. den Art.) mit dem Gloria in excelsis, oder an seiner Statt das „Allein Gott in der Höh sei Ehr" der Gemeinde; 3. **Gruß** und **Kollekte**; 4. **Lektion der Epistel**; 5. **Graduale** (vgl. den Art.) mit **Halleluja**, oder aber ein Lied der Gemeinde (später das Sonntags- oder Hauptlied); 6. die **Lektion des Evangeliums**; 7. das Credo oder Symbolum Nicaenum und in der „Deutschen Messe" das „Wir glauben all an einen Gott" der Gemeinde; 8. die **Predigt** mit dem Predigt- oder Kanzellied und den weiteren Zugaben (Fürbittengebet, Abkündungen); dann für den kommunionlosen Gottesdienst; 9. **Schluß** mit Litanei, Kollekte, Segen und Schlußlied. Diese Stücke bilden zusammen den ersten Hauptteil des Gottesdienstes. Der zweite Hauptteil umfaßt die Feier des heiligen Abendmahls mit folgenden Stücken: 10. **Präfation** mit dem **Sanktus**, oder auch der Abendmahls-Vermahnung; 11. die **Konsekration** mit dem Vaterunser nebst dem Pax; 12. die **Distribution**, während der das Agnus Dei (auch in Liedform) oder andere Gemeindelieder gesungen werden; 13. **Kollekte** mit dem Dominus vobiscum (öfters auch mit vorausgehendem Nunc dimittis); 14. **Benedicamus** und **Segen**; 15. **Schlußgesang** der Gemeinde (namentlich „Gott sei gelobet und gebenedeiet"). An dieser Ordnung hat die deutsche evangelische Kirche im allgemeinen und wesentlichen festgehalten, wenn auch die einzelnen Landeskirchen die Mahnung Luthers, „ja kein nötig Gesetz" aus derselben zu machen, von Anfang an in ausgiebiger Weise befolgt und in den mannigfachsten Modifikationen die „christliche Freiheit nach ihrem Gefallen" reichlich zur Anwendung gebracht haben. Im Laufe der Zeit freilich ist ein Teil der liturgischen Stücke aus dem Kirchengebrauch verschwunden und es hat schon der Pietismus, noch viel mehr aber der Rationalismus die Gottesdienstordnung arg verwüstet. Daher haben die Restaurationsbestrebungen der Neuzeit auch auf diesem Gebiet Arbeit in Hülle und Fülle gefunden; und ob sie auch dem Ziele der Wiederherstellung noch auf den verschiedensten Wegen zustreben, so stimmen sie doch darin überein, daß an der Grundform der Messe bei der Neuordnung des evangelischen Gottesdienstes festzuhalten sei.[1]) — Unter den Stücken

[1]) Die gesamte auf die Meß- und Gottesdienst-Ordnung und ihre Restauration, sowie auf den Zweck und die Bedeutung der einzelnen liturgischen Stücke bezügliche Litteratur der neueren Zeit hier anzuführen, ist weder möglich noch notwendig. Wir nennen nur die folgenden Schriften: Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie. 1817—1831. 12 Bde. und

der Messe sind nun acht Texte, welche als Unterlage zu musikalischer Bearbeitung benutzt werden, und die betreffenden Kompositionen haben die Bestimmung, in die Meßhandlung eingegliedert und als liturgisch-gottesdienstliche Musik während derselben aufgeführt zu werden. Von diesen Texten sind drei: Introitus, Graduale und Offertorium je nach der kirchlichen Zeit und dem kirchlichen Tage wechselnde, fünf dagegen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanktus und Agnus Dei ein für allemal feststehende, und diese letzteren, in fünf zusammengehörigen Hauptsätzen in Musik gesetzt, bilden die musikalische Messe. Doch wird diese nur bei besonders festlichen Anlässen als Missa solemnis oder Figuralmesse aufgeführt, während für gewöhnlich auch ihre Texte, wie alle andern der römischen Messe, im gregorianischen Choralton, als Choralmesse gesungen werden. Seit dem Aufblühen der polyphonen Vokalmusik im 15. Jahrhundert sind musikalische Meßtexte unzähligemal komponiert und von den größten Meistern eine fast unübersehbare Zahl von Messen geschaffen worden, die teilweise von höchstem und bleibendem Kunstwert sind. Dabei hat sich eine „typische Behandlungsart der fünf Sätze der Messe festgestellt, welche unter allen Veränderungen, denen seitdem die Musik unterworfen war, dennoch im innersten Wesen bis heute dieselbe geblieben ist, weil sie aus dem innersten Wesen der Sache hervorwuchs: die ernste Erhabenheit des Kyrie; der festliche Jubel des Gloria; die dramatisch anklingende dreiteilige Darstellung des Credo; der freudige Aufschwung des Sanktus mit dem milden Segensklang des Benediktus und endlich die mystische Versenkung im Agnus mit seinem glaubensinnigen Abschluß im Friedensgebet.“[1]) Während aber die älteren Meister ihre Messen nur für den Kirchengebrauch und daher unter strengster Berücksichtigung der liturgischen Anforderungen schrieben, sind später und werden immer noch auch solche komponiert, die rein als Kunstwerke für sich gemeint sind und daher den Meßtext nur nach musikalischen Rücksichten einteilen und behandeln.[2]) Die beiden berühmtesten Werke dieser Art sind die H-moll-Messe

Handbuch der christl. Archäologie. 1836; Binterim, Denkwürdigkeiten der christkath. Kirche. 1828; Fluck, Kath. Liturgik. 1853; Höfling, Von der Komposition der christlichen Gemeindegottesdienste. 1837; ders., Liturgisches Urkundenbuch 1854; Daniel, Codex liturg. eccles. univ. 1847—1853, 4 Bde.; Kliefoth, Die ursprüngliche Gottesdienstordnung 2c. 1847 (2. Aufl. 1858 bis 1861); Harnack, Der christl. Gemeindegottesdienst im apost. u. altkathol. Zeitalter. 1854; Alt, Der christl. Kultus. 1843 (1851); Bähr, Der protestantische Gottesdienst. 1850; ders., Begründung einer Gottesdienstordnung für die evang. Kirche. 1856; Schoeberlein, Der ev. Gottesdienst 2c. in Formularen und Erläuterungen. 1854; ders., Der ev. Hauptgottesdienst in Formularen 2c. 1855; ders., Über den liturg. Ausbau des Gemeindegottesdienstes 2c. 1859; Klöpper, Liturgik 1841; Vetter, Lehre vom christl. Kultus. 1839; Ebrard, Versuch einer Liturgik vom Standpunkt der reformierten Kirche. 1843.

[1]) Vgl. v. Liliencron, Über den Chorgesang in der evang. Kirche, Berl. 1881. S. 11 (Heft 144 der Deutschen Zeit- und Streitfragen)

[2]) Über diese Art der Behandlung der musikalischen Messe bei neueren katholischen Komponisten, namentlich bei Mozart, vgl. die eingehenden Auseinandersetzungen bei Jahn, W. A. Mozart. I. S. 447—465 (der ersten Ausgabe).

von Seb. Bach und die Missa solemnis von Beethoven. — Für die kommunionlosen Gottesdienste der evangelischen Kirche sind auch Messen entstanden, welche nur aus zwei Sätzen, dem Kyrie und Gloria bestehen, und deswegen kurze Messen (Missae breves) genannt werden.[1])

Messing, das bekannte aus Kupfer und Zink bestehende und, je nach dem größeren oder geringeren Zinkzusatz, den es enthält, hochgelbe bis hellgelbe Metall, wird im Orgelbau vielfach als Material verwendet. Es ist eine der ältesten Metalllegierungen und besteht in seiner gewöhnlichsten Zusammensetzung aus c. 70 Teilen Kupfer und 30 Teilen Zink, wird aber für verschiedene Gebrauchszwecke noch in mannigfaltigsten andern Legierungen hergestellt. In seinem Rohzustand ziemlich hart, kann das Messing durch wiederholtes Glühen und Hämmern sehr elastisch und dehnbar gemacht werden, und diese Eigenschaften, sowie die weitere, daß es vom Rost weniger angegriffen wird, wenn es unter Umständen auch Grünspan ansetzt, machen dieses Metall für die Herstellung verschiedener Orgelteile zu einem besonders wertvollen Material. — Der aus Streifen, die von gewalzten Platten geschnitten werden, gezogene Messingdraht von verschiedener Dicke dient in der Traktur der Orgel zur Herstellung der Gelenke der Abstraktur (des „Angehänges", „Beschlägs"), der Leitstifte und der verschiedenen Federn, besonders der Ventilfedern, und der Stimmkrücken an den Rohrwerken.[2]) Ungleich wichtiger ist aber noch das Messing als Material für die tonerzeugenden Teile der Rohrwerke: das aus gegossenen Messingplatten gewalzte Messingblech von verschiedener Dicke giebt zunächst ihre Zungen; dann werden meist auch deren Mundstücke (Kellen, Rähme, Platten) aus Messing gegossen,[3]) das außerdem noch bei der neueren Schraubenstimmung an denselben Verwendung findet, und endlich bei manchen alle tonerzeugenden Teile (Zungen, Mundstücke, Köpfe, Krücken) aus Messing gefertigt.[4]) In der älteren Zeit wurden auch die Schallbecher mancher, ausnahmsweise sogar aller Zungenstimmen

---

[1]) Solche sind die vier Messen von Seb. Bach in F-dur, A-dur, G-dur und G-moll; Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. VII. Vgl. auch Spitta, Bach II. S. 506—518. Von Messen alter Meister ist neuerdings eine große Anzahl neu gedruckt worden; wir nennen nur die Sammlungen Proskes (Musica divina und Selectus novus Missarum), sowie die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

[2]) Stimmkrücken aus Messing erklärte schon Werckmeister, Orgelprobe 1715. S. 8 für „weit besser als eiserne"; sie werden auch im Orgelbau der Gegenwart allgemein angewandt, und z. B. in dem „Kosten-Anschlag" bei Kuntze, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 172—178 (Ausg. von Kothe 1887. S. 335—340) ausschließlich verlangt.

[3]) Schon Werckmeister, a. a. O. S. 9 meint: „Meßingne Mundstücke sind die beständigsten; sie werden auch wohl mit Metall gefüttert, welches darauf gelötet wird, damit die Blätter nicht zu sehr knastern."

[4]) So z. B. von Ladegast in der Domorgel zu Schwerin bei Fagott 16', Dulcian 16' und Koline 16', auch bei Oboe 8' in der obersten Oktave; vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg I. S. 60—68.

einer Orgel aus Messing hergestellt,[1]) und von denjenigen Orgelbauern der Gegenwart, welche statt der Pulpeten (vgl. den Art.) auf den Boden des Windkastens Metallstreifen legen, werden gewöhnlich solche aus Messing verwendet.

Messingregal hieß ehmals eine Zungenstimme der Orgel aus der zahlreichen Familie der Regale (vgl. den Art.), die ihren Namen daher hatte, daß ihre kleinen Schallbecher aus Messing waren.[2])

Metall, als Terminus der Orgelbauer, vgl. den Art. „Orgelmetall“.

Mette, Matutin, derjenige unter den Nebengottesdiensten (vgl. den Art.), welcher morgens gehalten wird und vorzugsweise der Bitte um göttlichen Beistand für den Tag und seine Arbeit bestimmt ist. — Luther (in der Formula missae) nahm von den Horen der mittelalterlichen Kirche die Matutin samt Laudes (vgl. den Art.) und die Vesper (vgl. den Art.) samt Kompletorium für die deutsche evangelische Kirche herüber und bestimmte (Deutsche Messe 1526), daß die Mette jeweilen „früh um fünfe oder sechse“ gehalten werden soll. Tägliche Metten und Vespern waren in den Kirchenordnungen der Reformationszeit nur für die „Städte, wo Schulen sind“,[3]) hauptsächlich um der Jugend willen angeordnet, damit diese „gewöhnt werde, die Psalmen zu lesen und zu hören und die Lektionen der heiligen Schrift“ und dadurch „bei der lateinischen Sprache in der Biblia behalten;“[4]) sonst beschränkte man sie auf die Sonntage, oder noch mehr nur „auf Begehr und sonderlich auf die hohen Feste.“[5]) Die der Mette eigenen liturgischen Gesangstücke waren: zum Eingang (pro ingressu) das Labia me (vgl. den Art.) mit dem Deus in adjutorium, das Invitatorium (vgl. den Art.); für die Psalmodie die Psalmen 1—109, und als Cantica das Benedictus und Te Deum (vgl. den

---

[1]) Werckmeister, Organum Gruning. rediv. 1705. § 44 berichtet von der ehedem so berühmten Orgel zu Grüningen: „Die kostbahren Schnarr- oder Rohr-Wercke, derer Corpora alle miteinander von starckem Meßinge sind, sondertich die Posaune, Trompet und Schalmey . . . haben einen sondertichen guten Resonantz . . . Weit auch diese Meßingen Corpora sehr dicke und starck, auch weit und lang sind, wie ingleichen alle andern Meßingene Stimmen, so werden dieselben über die 6 Centner am Gewichte geschätzet.“ In Orgeln der Gegenwart kommen Stimmen mit messingnen Pfeifenkörpern nur noch als ganz seltene Ausnahmen vor: eine solche ist eine Ophicleide 8′ im „Swell“ der Orgel von St. Georgs-Hall in Liverpool (100 kl. Stn.) die Henry Willis 1852 aufgestellt hat. Vgl. Zimmerthal, Beschr. der Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 54.

[2]) Nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 172. 173 standen „In der Brust“ der von „M. Heinrico Compenio uffgerichteten“ Orgel „im Thumb“ zu Magdeburg „Grob Meßing Regal 8′“ und „Meßing Regal singend 4′“; vgl. auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 111 u. 144.

[3]) Vgl. Wittenb. K.-O. 1533 (Förstemann, Neues Urkundenbuch. 1842. I. S. 382); K.-O. des Herzogs Heinrich zu Sachsen. 1539; Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543.

[4]) Vgl. Luther, Formula missae 1523, und Deutsche Messe 1526.

[5]) Vgl. Pommersche K.-O. 1535. 1563 (Schenk, Hand-Agende. 1857. S. 318. 319); Preuß. K.-O. 1558.

Art.), wozu in der Folge mehr und mehr Gemeindelieder (besonders Morgenlieder) kamen, welche die andern Stücke nach und nach verdrängten. Im 18. Jahrhundert war die Mette bereits fast allgemein verschwunden,[1]) und in die öffentlichen Agenden der Gegenwart ist sie ebenfalls nicht mehr aufgenommen; dagegen reden die Liturgiker der Gegenwart der Wiederaufnahme auch dieses Nebengottesdienstes das Wort und haben die verschiedensten Vorschläge für seine Einrichtung gemacht.[2]) „In den täglichen Metten und Vespern müssen wir," — bemerkt Schoeberlein — „soweit dadurch nicht die tägliche Privatandacht in den Familien beeinträchtigt wird, die den Hauptnerv eines religiösen Gemeindelebens bildet, eine besonders segensreiche Einrichtung erkennen. Denn teils schlingen sie ein gottesdienstliches Band um alle Tage und verleihen durch solch tägliches Morgen- und Abendopfer dem öffentlichen Leben der Gemeinde eine vollständigere Weihe; teils aber kann auf diesem Wege eine zusammenhängende Lesung der heiligen Schrift, unter möglichstem Anschluß an den Gang des Kirchenjahres hergestellt werden, welche die Gemeinde in die Fülle des Schriftwortes gründlicher einführt."

Mettner, Karl, ist am 5. August 1820 zu Buchwald in Schlesien als der Sohn eines dortigen Lehrers und Organisten geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Öls und ging dann, um sich zum Lehrer zu bilden, auf das Seminar zu Breslau, wo er Gelegenheit fand, unter Lehrern wie Kantor Siegert, die Organisten Hesse und Freudenberg, und der Violinspieler Lüstner, auch seine musikalische Bildung zu fördern. Nachdem er dann von 1841 an noch weitere musikalische Studien im königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin, namentlich unter A. B. Marx' Leitung gemacht hatte, wurde er 1845 Kantor an der Pfarrkirche zu Ohlau und 1847 Musiklehrer an dem neugegründeten Seminar zu Löwen. Mit dieser Anstalt siedelte er 1849 nach Münsterberg über und wirkt seitdem an derselben in verdienstvollster Weise, die ihm schon 1860 die Ernennung zum königl. Musikdirektor eintrug. Seine „Praktische Violinschule" hat weite Verbreitung erlangt; von seinen andern Werken sind hier zu nennen:

Op. 5. Liturgische Chöre. Sammlung von Kompositionen zu Bibelsprüchen und andern geistlichen Texten für Mstn. Part. 8°. Erfurt, Körner. —

[1]) In Leipzig wurde sie zu Seb. Bachs Zeit noch gehalten; vgl. Spitta, Bach II. S. 96: „Die Choralisten (der Nikolaikirche) sangen das Invitatorium „Venite, exultemus Domino", dann einen Psalm, ein Responsorium, darauf las einer von ihnen das Sonntagsevangelium lateinisch vom Pulte und hernach verlas es ein anderer ebenso in deutscher Sprache. Es folgte das Te Deum laudamus, das vom Organisten angestimmt und einen Vers um den andern wechselsweise von ihm und den Choralisten ausgeführt wurde. Den Schluß machte das Da pacem oder eine andre für die Zeit passende Antiphone und endlich das Benedicamus Domino."

[2]) Vgl. Layriz, Kern IV. S. VIII—X; Schenk, Handagende 1857. S. 319—322; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 524 (hier S. 536—754 auch ein reiches Material von liturgischen Gesängen für Mette und Vesper); Hommel, Liturgie des evang. Gemeinde-Gottesdienstes 1851, u. v. a.



Op. 8. Festkantate „Kommet herzu, laßt uns dem Herrn frohlocken". Für 4 Mstn. Das. — Op. 10. Motette für vierst. Mchor. und Blasinstr. Breslau, Leuckart. — Op. 11. Vernimm, Herr, mein Gebet. Motette für Mchor. und Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 12. Motette „Herr, deine Lieb und Treu. Für Mstn. Breslau, Leuckart. — 2 Gesänge vor und nach der Trauung für Mstn. (im Album für Kirchenmusik). Brieg, Bräuer. — Variationen über den Choral „Mache dich, mein Geist, bereit" für Orgel. Erfurt, Körner. qu. 4°.

Meyer, Franz Heinrich Christoph, Schloßorganist zu Hannover, war am 8. Februar 1705 als der Sohn des dortigen Schloßorganisten Franz David Meyer (1702—1708) und der Enkel David Meyers, der dasselbe Amt früher bekleidet hatte, geboren. Da der Vater frühe gestorben war und die Mutter sich wieder verheiratet hatte, so wuchs der Knabe im Hause seines Stiefvaters Schläger auf. 1732 trat er in die hannöverische Hofkapelle und 1734 erhielt er die Organistenstelle an der Schloßkirche, die er dann bis an seinen Tod, am 17. September 1767, versah. Zwei seiner Söhne: Christian Ludwig (1769—1790) und Johann Gerhard (1809—1823) wurden des Vaters Nachfolger, so daß die Stelle durch eine Reihe von Generationen bei der Familie, die noch jetzt in mehreren Verzweigungen zu Hannover lebt, verblieben ist.[1]) — Als im Jahr 1740 das noch heute in der Hannoverischen Landeskirche im Gebrauch stehende Gesangbuch als „Vermehrtes Hannöverisches Kirchen-Gesang-Buch" zur Ausgabe gelangte, wurden in dasselbe eine Anzahl neuer Gesänge aufgenommen, die entweder ihres Versbaues wegen nach bis dahin üblichen Melodien nicht gesungen werden konnten, oder aber nach den Melodien „hallischer Art", die sie etwa schon hatten, nicht gesungen werden wollten. Daher erhielt Meyer vom Landeskonsistorium den Auftrag, die für diese Lieder erforderlichen Melodien zu besorgen. Er entledigte sich desselben in der Weise, daß er von den 40—42 Melodien, die nötig waren, die eine Hälfte (19—22) zusammentrug, die andere (20, resp. 23 Mel.) aber neu erfand, und in einem eigenen Heftchen, das aber noch nicht wieder aufgefunden ist, gedruckt veröffentlichte.[2]) Bis dieses Melodienheft wieder aufgefunden wird, ist für die 20 oder 23 von M. erfundenen Choralmelodien ein handschriftliches Ch.-B. seines ältesten Sohnes, Christian Ludwig, die Quelle, in welcher 20 derselben durch die Aufschrift „Nov. Melod. (und jeweilige Nr.) Fr. H. M." urkundlich beglaubigt sind, während dreien derselben diese Beglaubigung fehlt. Doch meint Bode auch hinsichtlich dieser, daß sie „sicher" von M. seien. Diese 23 Singweisen M.s zählen wir hier nach den Nrn.

[1]) Diese Notizen hat Wilh. Bode einer Familienchronik der Meyerschen Familie entnommen und in einem Aufsatz des Hann. Volksschulboten 1873. S. 93 ff. zuerst veröffentlicht. Vgl. auch desselben Verf. „Quellennachweis". 1881. S. 407 f.

[2]) Vgl. über diese dem Hannov. G.-B. eigentümlichen Singweisen eine Abhdlg. W. Bodes in Kahles Vierteljährl. Nachr. Hann. 1873. Heft 4, sowie dessen „Quellennachweis". 1881. S. 18.

des Hannoverischen und Lüneb. Choralmelodienbuches auf und verweisen bezüglich näherer Angaben auf die einzelnen Artikel über dieselben. Es sind:

Nr.	Nr.
XVII. Beladner Geist, den Zorn u. Sünde	XCVIII. Lasset uns den Herren preisen.
XVIII. Beschränkt ihr Weisen dieser Welt.	CVI. Mein Schöpfer steh mir bei.
XXXI. Dein Erbe, Herr, das du erkauft.	CXXVII. O großer Geist, o Ursprung aller
XXXVII. Du Schöpfer dieser großen Welt.	CXXXIII. O Vaterherz, o Licht, o Leben.
XLI. Entreißt euch, meiner Seelen Kräfte.	CXXXVII. Sohn des Höchsten sollst du
XLIII. Erhabne Majestät.	CXXXIX. Sünder willst du ruhig sein.
XLVIII. Erwünschter Brunnquell aller Fr.	CXL. Unumschränkte Liebe.
LVI. Gott, du bleibest doch mein Gott.	CXLII. Verklärte Majestät.
LIX. Hab acht auf mich in aller Not.	CLI. Was mich auf dieser Welt betrübt.
LXXIII. Hosianna Davids Sohn.	CLIII. Wenn meine Seel den Tag bedenket.

Nr. CLXI. Wie kündlich groß sind doch die Werke.
„ CLXV. Wo ist der Ort, da meine Seele weidet.
„ CLXVI. Zu dir, o Vater aller Güte.

Die urkundliche Beglaubigung fehlt den Nrn. XVII. XLVIII und CXXVII.[1])

Meyer, eine Orgelbauerfamilie zu Hannover, deren Angehörige während der Zeit ihrer Wirksamkeit als die ersten und besten Orgelbauer des ehemaligen Königreichs Hannover galten.[2]) Der Ahnherr der Familie und Gründer des Orgelbaugeschäftes war der Hoforgelbauer Ernst Wilhelm Meyer, geboren am 20. Mai 1779 zu Hannover. Er eröffnete seine Werkstätte im Jahr 1810 und erwarb sich als tüchtiger und solider Meister bald großes Zutrauen. Bis 1838 führte er sein Geschäft fort, dann übergab er es seinen beiden Söhnen, die er sich zu tüchtigen Gehilfen und Nachfolgern herangezogen hatte, besorgte aber gleichwohl noch längere Zeit das Einstimmen neu aufgestellter Werke und starb erst am 14. Juli 1868 zu Hannover in dem hohen Alter von über 89 Jahren. — Der älteste Sohn und eigentliche Geschäftsnachfolger des Vaters war Friedrich Eduard Meyer, geboren am 19. Juli 1806 und noch jetzt als 82jähriger Greis zu Hannover lebend; ihm stand sein jüngerer Bruder Karl Wilhelm Meyer, geboren am 6. September 1808, und am 5. Januar 1882 zu Hannover gestorben, als treuer Gehilfe zur Seite. Im Jahr 1870 wurde das Geschäft, in dem während seines 60jährigen

[1]) Über den kirchenmusikalischen Wert oder Unwert dieser Melodien setzen wir noch das Urteil Bodes, a. a. O. S. 408, her. Es lautet: „Meyers Singweisen sind freilich Kinder ihrer Zeit: sie haben nicht die Kraft und Großartigkeit, den kunstvollen Bau und überwältigenden Ton der Kirchenmelodien des 16. Jahrhunderts, auch nicht die Lieblichkeit und den hellen Klang so mancher Singweise von Johann Schop und Johann Crüger; Triller und unnötige Zwischentöne, eine gewisse Steifheit und Einförmigkeit sind oftmals vorhanden: aber im allgemeinen ist ihre maßvolle Haltung gegenüber den hallischen Melodien, ihre mit Rücksicht auf Ort und Zeit wohl bemessene Singbarkeit recht anerkennenswert, nicht minder mancher ansprechende melodische Zug und doch auch stellenweise eine wirksame und Eindruck machende Tonfolge. Einige derselben sind von weitreichender Bedeutung geworden."

[2]) Vgl. Allgemeine musik. Ztg. 1842. Nr. 34. S. 657.

Bestandes 100 neue Orgelwerke verschiedener Größe gebaut und eine namhafte Zahl Reparaturen jeglichen Umfangs ausgeführt worden sind, geschlossen. — Von den bedeutenderen Neubauten der Firma Meyer führen wir an:

1. Die Orgel der Stadtkirche zu Celle. 1835. 3 Man. und Ped. — 2. Die Orgel der Schloßkirche zu Hannover. 1838. 3 Man. und Ped. — 3. Die Orgel der St. Paulikirche zu Wyborg in Finnland. 1839. 26 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 4. Die Orgel der Stadtkirche zu Harburg. 1841. 33 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 5. Die Orgel der Johanniskirche zu Lüneburg. 1852. 3 Man. u. Ped. — 6. Die Orgel der Marktkirche zu Hannover. 1855. 46 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 7. Die Orgel der Johanniskirche zu Hannover. 1858. 44 kl. Stn. 3 Man. u. Ped. — 8. Die Orgel der Stiftskirche zu Wunstorf. 1859. 34 kl. Stn. 3 Man. u. Ped.[1]) — 9. Die Orgel im Kloster Barsinghausen. 1864. 23 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. —

Meyer, Dr. Joachim, zuletzt Professor der Rechte und der Geschichte, vorher aber Professor der Musik zu Göttingen, war am 10. August 1661 zu Perleberg im Brandenburgischen geboren. In der Musik bildete er sich auf der Schule zu Braunschweig, wo er 3 Jahre lang Chorpräfekt war; nachher studierte er zu Marburg, und wurde nach einer Reise, die er als Hofmeister zweier Herren von Schulenburg durch einen großen Teil Deutschlands und Frankreichs gemacht hatte, 1686 als Cantor figuralis an das Gymnasium in Göttingen berufen, wo er sich 1707 den juridischen Doktortitel erwarb. Nachdem er längere Zeit auch Geschichte und Geographie gelehrt hatte, wurde er 1717 emeritiert und beschäftigte sich dann als Advokat, bis er 2. April 1732 starb. — Im Anfang des 18. Jahrhunderts war über der neuen, oder, wie die Gegner sie schalten, theatralischen Kirchenmusik, der evangelischen Kirchenkantate, die sich der musikalischen Formen der Oper bediente, ein erbitterter Streit entbrannt, der in einer Flut von Streitschriften für und wider sich äußerte. Unter den Gegnern der Kirchenkantate war einer der gewichtigsten Dr. Joachim Meyer, der in ernst- und wohlmeinender Absicht zunächst die folgende Schrift ausgehen ließ:

„Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik, und von darinnen bishero üblich gewordenen Kantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellt. Lemgo 1726. 8°. 70 S. — Deswegen von Mattheson (vgl. den Art.) in der Gegenschrift „Der neue Göttingische . . . Ephorus ꝛc." heftig angegriffen, replicierte er mit: „Der anmaßliche Hamburgische Criticus sine crisi, entgegengesetzt dem sogenannten Göttingischen Ephoro Johann Matthesons, und dessen vermeyntlicher Belehrung Ungrund in Verthädigung der theatralischen Kirchenmusik gewiesen von ꝛc." Lemgo 1728. 8°. 180 S. — Da sich nun der Berliner Kantor Fuhrmann mit einer Schrift „Gerechte Waag-Schaal ꝛc." als Dritter in den Streit mischte, schrieb Meyer

[1]) Auf dem 3. Manual dieser Orgel steht neben Geigenprincipal 8', Lieblich Gedackt 8' und Salicional 8' eine 4füßige Stimme unter dem sonst nicht vorkommenden Namen „Salamine" (?).

auch noch gegen ihn: „Der abgewürdigte Wagemeister, oder der fälschlich genannten gerechten Wagschale eines verkapten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenbergs rc." 1729. 8°. 61 S.[1])

Michael, Rogier,[2]) kurfürstlich sächsischer Kapellmeister zu Dresden, war der vermutliche Redakteur des musikalischen Teils des überaus reichhaltigen und wertvollen Dresdner Gesangbuchs von 1593, dem er als 2. Teil 53 vierstimmige Tonsätze über ebenso viele seiner Melodien beigab. Über sein Leben war bis jetzt wenig Verläßliches bekannt; erst neuerlich hat Otto Kade in den Akten des Staatsarchivs zu Dresden genauere und bestimmte Daten über ihn aufgefunden.[3]) Er war ein Niederländer und um 1550 angeblich zu Bergen (Mons im Hennegau)[4]) als der Sohn eines Simon Michael, der ein ausgezeichneter Musikus und Mechaniker des Kaisers Ferdinand I. genannt wird,[5]) geboren. Durch des Kapellmeisters Antonius Scandellus Vermittlung kam er 1574 als Tenorist in die Kapelle zu Dresden, und diesem hervorragenden Kunstinstitut diente er als Sänger, vom 12. Dezember 1587 an aber als Kapellmeister — Nachfolger des am 16. Oktober 1587 mit Tod abgegangenen Georg Forster — mit pflichtmäßiger Treue und Tüchtigkeit unter der Regierung von vier aufeinander folgenden Kurfürsten, von denen namentlich Christian I. sein Wirken durch mehrfache ganz besondere Gunstbezeugungen anerkannte.[6]) Um 1580 hatte sich M. mit Sara Petermann, der Tochter des Inspektors der Kapellknaben, Andreas Petermann, verheiratet; dieser Ehe entsprossen mehrere Söhne,[7]) von denen zwei weiterhin noch besonders aufzuführen sein werden. Sein Kapellmeisteramt verwaltete er „in die 32 Jahr" bis in sein hohes Alter, war aber zuletzt so hinfällig, daß der Kurfürst Johann Georg I. im Jahr 1619 dem Land-

---

[1]) Vgl. Forkel, Musik. Litteratur. 1792. S. 157; Gerber, Neues Lex. III. S. 413—414, und Spitta, Bach I. S. 474. 475.

[2]) Nicht umgekehrt Michael Rogier, wie er, wahrscheinlich durch Verwechslung mit einem Maître Rogier-Pathie, der um die Mitte des 16. Jahrh. als Organist zu Antwerpen lebte — vgl. Fétis, Biogr. des Mus. VII. S. 292. 294. 295 —, bisweilen genannt worden ist.

[3]) Vgl. Kades Mitteilungen, denen wir hier folgen, in dem Aufsatz „Rogier Michael, ein deutscher Tonsetzer des 16. Jahrhunderts", Monatsh. für Musikgesch. II. 1870. S. 3—18.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 404. Fürstenau, Beiträge zur Gesch. der kurf. sächs. Kapelle. 1849. Fétis, a. a. O. VI. S. 131.

[5]) In der Einladungsschrift des Rektors der Universität Leipzig zur Begräbnisfeierlichkeit des weiter unten anzuführenden Thomaskantors Tobias Michael 1657; ebenso in dessen „Leichpredigt", vgl. Monatsh. für Musikgesch. III. 1871. S. 31.

[6]) So erhielt Michael unter dem 30. Mai 1586 „um treuer Dienste willen eine Hufe Land und sieben Acker Wiesewachs", 1587 „100 Gulden zu Erkaufung einer eigenen Wohnung." Kade, a. a. O. S. 5.

[7]) Kade, a. a. O. S. 6 nennt drei derselben: Tobias, Christian Rogier und Samuel; Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 271 u. 721 noch einen weiteren, Daniel, und Walther, a. a. O. einen fünften, Simon, der 1599 „Alumnus in der Schulpforte" und „nachgehends Vocal-Musicus am Dreßdenischen Hofe" war.

grafen Moriz von Hessen schrieb: „Unser alter Kapellmeister Rogier Michael ist eines solch hohen Alters und ohne Leibeskräften, daß wir ihn weder vor der Tafel noch in der Kirche zu gebrauchen wissen." Es ist also wahrscheinlich, daß er um 1620 gestorben ist, und Heinrich Schütz, der ihn schon seit 1615 teilweise ersetzt hatte, wurde sein Nachfolger.[1]) — Als Tonsetzer war M. ein Talent zweiten Ranges und nicht mehr im Vollbesitz der Kunst des klassischen Vokalsatzes; seine geistige Verwandtschaft ist (nach Kade) nicht bei seinen älteren Vorgängern, sondern bei seinem Amtsnachfolger Heinrich Schütz zu suchen. Mit den fast gleichzeitigen Choralsätzen Joh. Eccards verwandt, zeigen diejenigen M.s eine „ungemeine Kraft, Energie und Mächtigkeit der Harmonie", und manche derselben „können sich mit den besten Arbeiten der ersten Künstler messen"; im ganzen aber charakterisieren sie sich als der Übergangsperiode angehörig, da der einfache Choralsatz nota contra notam sich von dem kontrapunktisch-thematischen noch nicht völlig geschieden hatte. — Wir verzeichnen die beiden folgenden Werke M.s:

1. Die Gebreuchlichsten vnd vornembsten Gesenge D. Mart. Luth. vnd andrer frommen Christen Itzo auffs newe mit fleis componiret vnd der Choral durchaus im Discant geführet, Durch Rogier Michael, dieser Zeit Churfürst. Sächs. Verordneten Capellmeister. Dreßden bei Gimel Bergen, Anno M.D.XC.III.[2]) — 2. Introitvs Dominicorvm Diervm ac praecipvorum festorum, in Electoratus Saxonici Ecclesiis vsitatissimorum, juxta seriem totius anni, ad Modum Sacrarum Cantionum, quas vulgò Motetas vocant, quinque vocibus Musicis numeris inclusi a Rogerio Michaele, ejusdem chori Musici Praefecto. . . . Anno M.DC.III. . . . Lipsiae, in officina typographica Abrahami Lambergi. kl. 4°.[3])

Michael, Samuel, ein Sohn des vorigen, war um 1600 zu Dresden geboren und erhielt 1617 ein Stipendium von jährlich 50 Gulden zum Studium auf der Schulpforte. Von 1630 an war er Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig (auch der im vorigen Artikel angeführte Bruder: Christian Rogier Michael hat nach Kade als Organist zu Leipzig gelebt). Er ist einer der Tonsetzer, die im Cant. sacr. Goth. 1646—1648 vertreten sind.[4])

Michael, Tobias, der Bruder des vorigen, war am 13. Juni 1592 zu Dresden geboren. Seiner schönen Stimme wegen wurde er schon 1601 als Dis-

[1]) Auch Michael Prätorius, der 1613 zum „Kapellmeister von Haus aus" ernannt worden war, war bei besondern Anläßen gelegentlich für ihn eingetreten.

[2]) Kade fand dies Werk, von dem er a. a. O. S. 13. 14 das Inhaltsverzeichnis giebt, einem Exemplar der 2. Ausg. des Dresdn. G.-B. von 1597, das der Bibl. des Predigerseminars zu Wittenberg gehört, angebunden.

[3]) Andere Ausg. von 1599 u. 1604 verzeichnen Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 114. 115 und Fétis, a. a. O. VI. S. 131.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 562. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 277.

kantist in die dortige Hofkapelle aufgenommen, der er als solcher angehörte, bis er 1609 als Alumnus auf die Schulpforte kam, wo er sich bis 1613 auf die Universität vorbereitete. Er studierte dann zu Wittenberg und Jena Theologie, ohne doch daneben die Musik zu vernachlässigen. Unter dem 18. September 1619 wurde er als Kapellmeister nach Sondershausen berufen, wo er dann, als bald nach seinem Amtsantritt die Stadt samt Kirche und Schloß abbrannte, als Kanzlist Verwendung fand. Am 26. April 1631 aber ernannte ihn der Rat der Stadt Leipzig zum Kantor an der Thomasschule daselbst. Er war als solcher der Nachfolger Johann Hermann Scheins und verwaltete die Stelle mit Ehren, obwohl er in seinen späteren Jahren kränklich war,[1]) bis an seinen Tod am 26. Juni 1657.[2]) — Walther, Musik. Lex. 1732. S. 404 verzeichnet von ihm nur folgendes Werk:

> Musikalische Seelen-Lust, worinnen ausserlesene vnd aus H. göttlicher Schrifft gezogene Glaubens-Seufftzerlein, hertzliche Andacht vnd Frewde ꝛc. In mancherley Art, mit I. II. III. IV. V. VI vnd mehr Stimmen, abgewechselten Instrumenten, Symphonien vnd Capellen gesetzete, doch nur in fünff Voces vnd ihrem Bass. contin. eingetheilete Concert zu befinden. . . . Leipzig, I. Teil 1635. II. Teil 1637. 4° mit je 50 Nrn.[3]) — Tobias Michael war wahrscheinlich der Herausgeber der 2. Aufl. von Scheins Kantional 1645, wo er mit drei Tonsätzen erscheint.[4])

Mikrometer, ein auf Veranlassung des Orgelbaumeisters Friedr. Haas in Luzern von dem Uhrmacher Still in Bern erfundenes Instrument zur genauen Messung geringer Größen, wie z. B. der Metallstärke der Pfeifen, der Abstände der Kerne vom Unterlabium (Weite der Kernspalte), der Dicke der Zungen u. dgl. Der Mikrometer besteht aus einem in 100 Teile eingeteilten Zifferblatt mit Zeiger. Oben ragt eine Zange hervor, deren einer Teil feststeht, während der andre beweglich ist. Schiebt man nun einen unter dem Zifferblatt angebrachten Knopf seitwärts in der Bahn fort, so öffnet sich die Zange und der Zeiger zeigt die Größe dieser Öffnung aufs genaueste an. Bei einem ganzen Umgang des Zeigers öffnet sich die Zange c. 1 par. Linie und man erhält also die gemessene Größe in Hundertellinien. Schiebt man z. B. den Knopf soweit fort, daß eine zu messende dünne Zunge von der Zange gefaßt werden kann, und der Zeiger bleibt nach Wegnahme des Fingers vom Knopfe auf 25 stehen, so ist die Dicke der Zunge 0,25 par. Linien.[5])

---

[1]) Er litt an der Gicht, und 1655 mußte ihm deshalb Johann Rosenmüller (vgl. den Art.) als Adjunkt beigegeben werden.
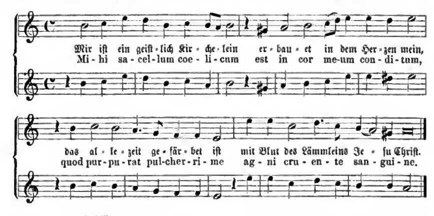
[2]) Das seiner von Martin Geier gehaltenen Leichenpredigt beigegebene ausführliche „Curriculum vitae“ hat Spitta in den Monatsh. für Musikgesch. III. 1871. S. 30—35 veröffentlicht. Vgl. auch Gerber, Altes Lex. I. S. 938 u. 939, und Mattheson, Ehrenpforte 1740.

[3]) Drei einzelne Kirchenstücke aus gleichzeitigen Sammlungen vgl. bei Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 721.

[4]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 236. 241. III. S. XIII.

[5]) Vgl. Ausführliches über dies praktische Instrument, sowie specielle Reduktionen seiner

Mir ist ein geistlich Kirchelein, Choral. Von diesem Lied von der heil. Dreifaltigkeit, das in einigen G.-BB. (z. B. Altm.-Priegn. G.-B. Nr. 818; Dresdn. G.-B. Nr. 205) bis zur Gegenwart fortgepflanzt ist, sind mehrere Bearbeitungen vorhanden.[1]) — Die älteste derselben aus „Geistl. Antidotum etc." von Wolfg. Peristerns. Berlin 1583 hat Melchior Franck in „Cor hominis, Templum S. Trinitatis. Newes Christliches Anbindgesänglein x. Mit IV Stimmen componirt durch Melchior Francken x." Koburg 1622 mit einem Tonsatz geschmückt, der aber nicht weiter bekannt wurde. Eine zweite Bearbeitung von Bernh. Derschow erschien im Königsb. G.-B. 1639 mit der Überschrift: „Im Thon: Erhalt vns HErr bey x.," und auf diesen, oder einen der andern Töne desselben Metrums wurde das Lied von da ab gewöhnlich verwiesen, da die Melodie einer älteren Komposition Joh. Eccards, die ihm in dem „Andern Theil Preussischer Festlieder." Königsberg 1644. Nr. XIII zugeteilt worden war, nicht dauernd ihm verbunden blieb. — Dagegen erschien dann mit einer weiteren Bearbeitung des Liedes im Cant. sacr. Goth. I. 1651. S. 403 eine Weise, welche als die eigene Melodie desselben anzusehen ist. Sie gehört laut der Überschrift („Autor Mel. Christoph Fabritius") des Gothaischen Kantionals dem sonst nicht weiter bekannten Christoph Fabritius als Erfinder zu, erscheint dort als erster Diskant eines fünfstimmigen Tonsatzes dieses Komponisten,[2]) und ist bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 111 erhalten. Wir geben sie in der Originalgestalt (zugleich mit dem lateinischen Text des Sup. Balth. Walther in Gotha), sowie in der choralmäßigen Fassung Königs:
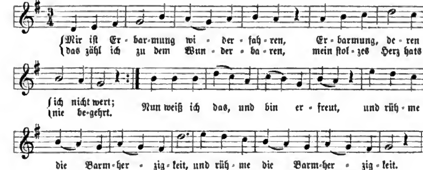


Maßangaben auf verschiedene andre Maße bei Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. II. Tl. Bd. IV. S. 488—492. Abbildung auf Taf. V. Fig. 67—70 des Atlas.

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 411. S. 754—757; Wackernagel, Deutsches K.-L. V. Nr. 65. 66; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 88. 89.

[2]) Dieser Tonsatz findet sich neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 481. S. 766.

Mir ist Erbarmung widerfahren, das schöne Lied Phil. Friedr. Hillers wird für seinen kirchlichen Gebrauch meist auf eine der Melodien des Versmaßes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" verwiesen.[1]) In den württembergischen und schweizerischen Pietistengemeinschaften wird es nach einer eigenen, sehr beliebten Weise gesungen, die traditionell fortgepflanzt wird. Ihre älteste Quelle scheint bis jetzt Schichts Allg. Ch.-B. 1819. II. Nr. 784. S. 347 zu sein, wo sie in einem „Nachtrag. Schweizer geistliche Lieder" steht. Bei Dölker, Geistliche Lieder zu gemeinschaftlicher Erbauung. 5. Aufl. Stuttg. 1876. Nr. 82. S. 124 (es ist dies die Sammlung der Lieder der württembergischen Pietisten) ist sie ebenfalls überschrieben: „Aus der Schweiz", und heißt (Schicht hat sie in anderer Form):



Ihre eigentliche Herkunft ist noch zu ermitteln; Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 137 giebt gar keine Quelle an; das Zürcher Ch.-B.[2]) schreibt sie J. H. Tscherlitzky (vgl. den Art.; doch steht im Goßnerschen Ch.-B. 1825. Nr. 85d. S. 61 sein Name nicht über der Melodie, wie über einer ganzen Anzahl anderer), eine „Sammlung religiöser Lieder für Mstn." Basel 1856 einem „Altdörfer" zu; das Gütersloher Hauschoralbuch Nr. 160 bezeichnet sie als eine „Süddeutsche Weise" und Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 226. S. 148, der sie ohne Wiederholung der letzten Zeile bringt, überschreibt: „Mel. in Schichts Ch.-B. 1819, angeblich aus der Schweiz stammend." Das Zürcher G.-B. 1855. Nr. 183. S. 262 hat sie auf „Ich habe nun den Grund gefunden" übertragen, ebenso und mit mehrfachen Modifikationen im Rhythmus das „G.-B. für die evangelische Kirche der deutschen Schweiz" (Probedruck). 1886. Nr. 293. S. 314—315, während sie das neue Badische Landes-Choralbuch (vgl. Helbing, Barner und Hänlein, Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 64. S. 79) mit dem Originaltext giebt.

[1]) So z. B. im Württ. Ch.-B. 1844 auf „Wer nur den lieben Gott läßt walten" selbst; im Elberf. G.-B. 1857. Nr. 370. S. 303 auf „Nach einer Prüfung kurzer Tage"; im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 313. S. 251 auf „O daß ich tausend Zungen hätte", u. s. w.

[2]) Vgl. Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 174.

Miserere. Der 51., oder nach der Zählung der Vulgata der 50. Psalm mit den Anfangsworten „Miserere mei, Deus“ („Gott, sei mir gnädig rc.“) gehört in der katholischen Liturgie dem Nebengottesdienste der Laudes (vgl. den Art.) an. Er wird wie alle Psalmen gewöhnlich nach einem der gregorianischen Psalmentöne unisono gesungen,[1]) ist aber auch unzähligemal und in allen Formen vom einfachen Falsobordone bis zum ausgeführtesten polyphonen Tonstück von katholischen und protestantischen Kirchenkomponisten mehrstimmig gesetzt worden.[2]) — Doch hat das Miserere eine Berühmtheit wie kaum ein anderes Stück katholischer Kirchenmusik erst durch die Art und Weise erlangt, in der es in der Sixtinischen Kapelle zu Rom als ein Teil der Passionsfeierlichkeiten vom päpstlichen Sängerchor aufgeführt wird. Es gehört im Komplex dieser durch die ganze Karwoche sich hinziehenden Feierlichkeiten dem Officium der „Tenebrae“ (vgl. den Art.) an, das am Spätnachmittag (4½ Uhr nach Mendelssohn) des Karmittwoch, Gründonnerstag und Karfreitag in Gegenwart des Papstes und des gesamten Klerus abgehalten wird. Ein mannigfaltiges Ceremoniell (wie Schweigen des Glockengeläutes, Auslöschen der Lichter, Denudation der Altäre u. dgl.) und langandauerndes monotones Psalmodieren und Lesen bereiten auf den Moment vor, da der Sängerchor mit leisem Accord das Miserere einsetzt und es mit aller Kunst des Vortrags durchführt.[3]) Von den zwölf Kompositionen des Miserere, welche seit 1517 bei dieser Gelegenheit in der päpstlichen Kapelle gesungen wurden,[4]) sind jetzt nur noch drei: von Gregorio Allegri, Tomasso Baj (komp. 1714) und Giuseppe Baini (komp. 1821) im Gebrauch. Unter diesen ist dasjenige von Allegri (1629—1652 Mitglied der päpstlichen Kapelle) das berühmteste; wir geben dasselbe nachstehend in gedrängter Partitur und bemerken dabei zugleich die traditionell gewordene Ausführungsweise der päpstlichen Sänger, mit den von denselben stereotyp angebrachten sogenannten

---

[1]) Vgl. Mettenleiter, Enchir. chorale. Regensb. 1853. S. 74—82 u. S. CLXXVII f., wo er als zweiter der „Psalmi ad Laudes“ steht.
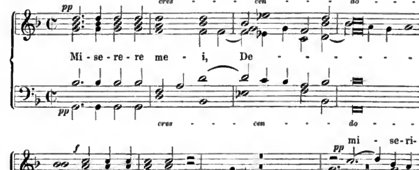
[2]) Vgl. neun solcher Kompositionen des Miserere von Palestrina, Dentice, Nanini, Viadana, Gallus, Turini und Utendal bei Proske, Mus. div. Annus prim. Tom. IV. S. 209 bis 260. Neuerdings mehrfach gedruckt ist auch das Miserere von Leonardo Leo; eine Komposition des deutschen Textes von Mich. Prätorius steht bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 262. S. 457—468; die „Psalmen rc. zum Gebrauche des Königlichen Domchores“ in Berlin. II. S. 213—228 (9. Bd. der Mus. sacra) enthalten ein 12stimmiges Miserere von Ed. Grell.
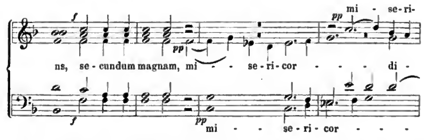
[3]) Die in Reisebüchern und Zeitungen immer und immer wieder geschilderte Feierlichkeit und den tiefen Eindruck, den sie auf jeden Hörer macht, hat am besten Mendelssohn in den „Reisebriefen“ I. 1861, Brief vom 4. April 1831. S. 124—129, und Brief an Zelter vom 16. Juni 1831. S. 163—180 beschrieben. Vgl. auch Spohrs Selbstbiogr. II. S. 37—40.
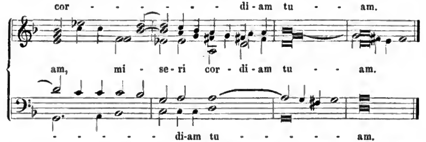
[4]) Ein Verzeichnis derselben findet man bei Fétis, Biographie universelle des Musiciens. Tom. I. 1860. S. 73 (sub voc. „Allegri“); vgl. auch W. S. Rockstro in seinem Artikel „Miserere“ bei Grove, Diction. of Music. II. S. 336, und Ambros, Geschichte der Musik. IV. S. 94. 95.

18*

„Abbellimenti".[1]) Der **erste Vers** für fünfstimmigen Chor heißt und wird gesungen:
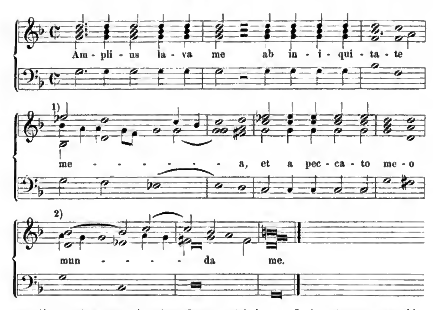






dann folgt der **zweite Vers** von den Bässen unisono im transponierten II. Psalmton gesungen:
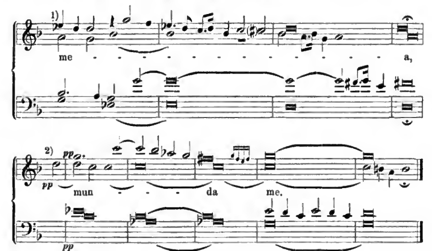


Der **dritte Vers** für 4 Solostimmen (2 Sopr., Alt und Baß) heißt:
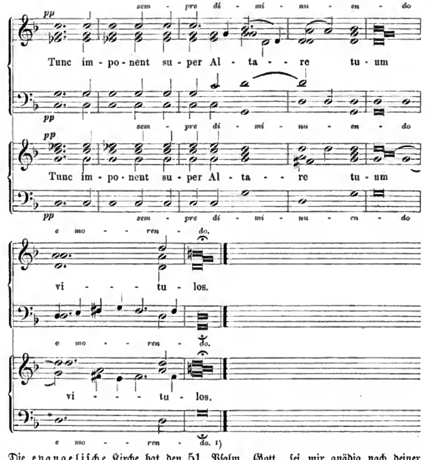
---

[1]) Allegris Miserere ist neuerdings oft abgedruckt worden, so z. B. bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 645. S. 997—1003, in „Musica sacra, quae cantatur quotannis per Hebdomadam sanctam Romae in Sacello pontificio." Leipzig, Kühnel (Peters) und in der französ. Ausg. von Choron. (hier S. 97—104 auch das Miserere von Baj); eine engl. Ausg. hat Burney veranstaltet.



und hier werden nun die beiden Kadenzen bei 1. und 2. in folgender, als „Abbellimento“ (Verschönerung) bezeichneten Weise ausgeführt:



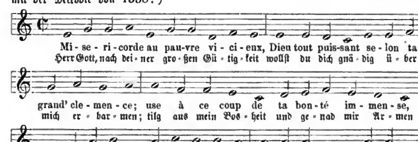
Nachdem alle Verse des Psalms wie diese drei (der vierte wie der erste, der fünfte wie der zweite, der sechste wie der dritte u. s. w.) durchgesungen sind, folgt der doppelchörige (neunstimmige) Schluß:
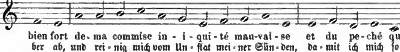


Die evangelische Kirche hat den 51. Psalm „Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte" von Anfang an in zweierlei Weise verwendet: entweder unter Festhaltung der liturgischen Tradition in Prosa und psalmodierendem Vortrag als Wechselgesang des Chores, oder ihrem Geiste entsprechender in Liedform umgewandelt und für den Gemeindegesang mit Liedweisen (Choralmelodien) versehen. In ersterer Form ist er bei älteren und neueren Liturgikern als einer der sieben Bußpsalmen zunächst dem kirchlichen Bußtag als Gesangstück zugeteilt, dann aber als „der eigentlichste Vorbereitungsgesang auf die Betrachtung des Leidens Christi" auch für die Passionszeit
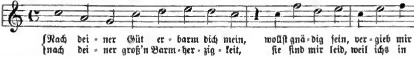
[1] Nach Adamis da Bolsena Vorschrift: L'ultimo verso del Salmo termina a due Cori, e però sarà la Battuta Adagio, per finirlo piano, smorzando poco à poco l'armonia", und die Sänger lassen auch (wie Burney bezeugt) die Harmonie bis zum leisesten Hauche abnehmen, oder vielmehr erlöschen. Vgl. Grove, a. a. O. S. 337.

und speciell für den Gründonnerstag bestimmt worden.[1]) — Von evangelischen liedmäßigen Bearbeitungen unsres Psalms sind hier anzuführen: 1. „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ von Erhard Hegenwalt 1524 (vgl. den Art.); 2. „O Herre Gott, begnade mich“ von Matthäus Greiter 1525 (vgl. den Art.); 3. Misericorde au pauvre vicieux“ von Clément Marot vor 1539, und „Herr Gott, nach deiner großen Gütigkeit“ von Ambr. Lobwasser 1573 (1565), die französische und deutsche Bearbeitung des reformierten Liedpsalters mit der Melodie von 1558:[2])



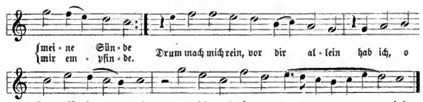


4. „Nach deiner Güt erbarm dich mein“ von Burkhard Waldis 1553, mit der Melodie (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 380. S. 220—221):
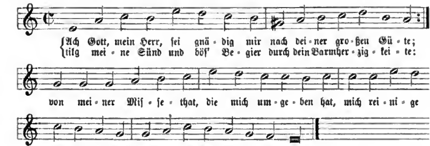


[1]) Vgl. die älteren liturgisch-musikalischen Werke von Lossius, Ludecus, Mich. Prätorius u. a.; dann aus der Gegenwart z. B. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 442 und S. 883; Layriz, Kern IV. S. 100; Strauß, Liturgische Andachten. 4. Aufl. 1886. S. 46. 47 und S. 186 u. a.

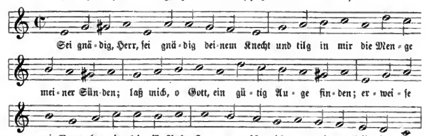
[2]) Schon in den „Aulcuns Pseaulmes et Cantiques.“ Straßb 1539 war dem Marotschen Psalmlied eine Mel. beigegeben, nämlich die Weise des schon genannten Liedes von Matth. Greiter; sie wurde in der Genfer Ausg. von 1542 durch eine zweite ersetzt, und diese endlich 1558 durch die obenstehende dritte. Vgl. Douen, Cl. Marot et le Psantier huguenot. Paris 1878. I. S. 305. 623 u. 652.



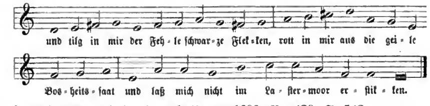
5. „Ach Gott, erbarm dich über mich“ von Bartholomäus Ringwald 1586 (Mel. „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“); 6. „Ach Gott, mein Herr, sei gnädig mir“ bei Melchior Vulpius, G.-B. 1609 mit der Melodie (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 326. S. 180):
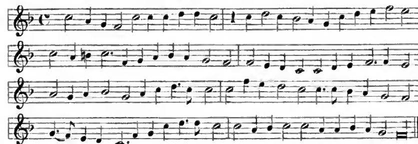


7. „Erbarme Gott, erbarme meiner dich“ von Martin Opitz 1637 nach der Melodie im reformierten Liedpsalter (vgl. oben Nr. 3);[1] 8. „Sei gnädig, Herr, sei gnädig deinem Knecht“ von Johann Franck 1648 mit zwei eigenen Melodien von Johann Crüger und Peter Sohren, nämlich: a) Crügers Melodie, eine Umarbeitung der reformierten Weise, aus der Praxis piet. melica 1656 (Frankf. Praxis 1680. Nr. 76. S. 89; Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 858. S. 698—699, auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 168):



[1]) Auch im katholischen Rheinfelsischen G.-B. von 1666; vgl. Bäumker, Kath. Kirchenlied. I. S. 186. II. Nr. 372. S. 335. 336.
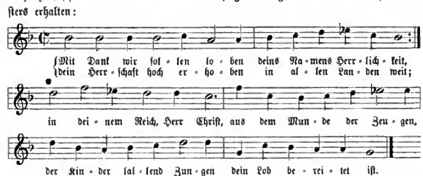


b) Sohrens Melodie in seinem G.-B. von 1683. Nr. 420. S. 542:
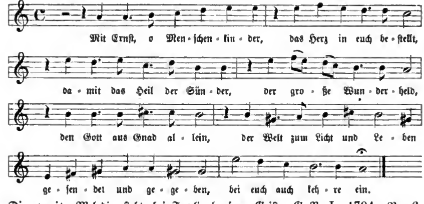


9. „Ach, sei mir gnädig, Herr, mein Gott" von einem unbekannten Verfasser im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 604. S. 646 f. (Mel. „O Herre Gott, begnade mich").

Mit Dank wir sollen loben, Choral. Dr. Kornelius Beckers Psalmlied über den 8. Psalm war in dessen Liedpsalter 1602 erschienen und hatte in Heinrich Schütz' „Psalmen Davids ꝛc." 1628 die folgende eigene Melodie dieses Meisters erhalten:
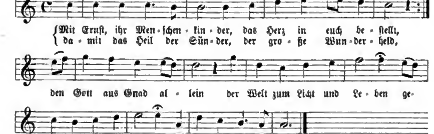


Diese Melodie wurde mit dem Liede namentlich in den sächsischen G.-BB., z. B. in den verschiedenen Ausgaben des Dresdner G.-B.s, im Sachsen-Weißenfelsschen Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 66. 67 u. a., fortgepflanzt; später wird das Lied meist auf eine der Weisen des Versmaßes „Von Gott will ich nicht lassen" verwiesen (so z. B. bei König 1738).

Mit Ernst, o Menschenkinder, Choral. Das in der deutschen evangelischen Kirche ökumenisch gewordene Adventslied von Valentin Thilo dem Älteren[1]) war von Anfang an auf die Melodien des Metrums „Von Gott will ich nicht lassen“ verwiesen und ist bis zur Gegenwart herab nach denselben gesungen worden. Zwei eigene Weisen, die für dasselbe vorhanden sind, vermochten keinen Eingang in den Kirchengebrauch zu gewinnen. Die erste dieser Melodien hat Peter Sohren erfunden und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack“ 1683. Nr. 17. S. 19, mit seiner Chiffer „P. S.“ bezeichnet, veröffentlicht;[2]) sie heißt:



Die zweite Melodie steht bei Freylinghausen, Geistr. G.-B. I. 1704. Nr. 6. S. 8 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 13. S. 9 etwas geändert) in dieser Originalform:
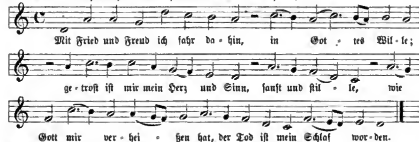


Nur König, Harm. Liederschatz 1738. S. 6 hat sie unter Abänderung der Anfangszeile aufgenommen.

---

[1]) Die ursprüngliche Fassung wurde von Val. Thilo dem Jüngeren umgearbeitet, hat sich aber erst in der dritten Bearbeitung des Hannovr. G.-B.s von 1659. S. 68 verbreitet. Vgl. alle drei Redaktionen bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 90. 91.

[2]) Unter Nr. 13. S. 14 bringt er das Lied in seiner Urform und mit der Überschrift: „Mel. Helft mir Gotts Güte preisen“.

Mit Fried und Freud fahr ich dahin, Choral. Der „Lobgesang Simeonis des Altvaters“ (Ev. Luk. 2, 29—32) ist im kirchlichen Gesang von den ältesten Zeiten an immer mit Liebe und Segen gebraucht worden.[1]) Luther hat ihn zum Gemeindegesang der evangelischen Kirche gemacht, indem er ihn nicht nur zu einem trefflichen Liede umschuf, sondern diesem auch die ebenso schöne Melodie beigab. Denn daß auch diese Luthers Eigentum sei, ist zwar mit absoluter Sicherheit nicht mehr nachzuweisen, aber nach der übereinstimmenden Annahme der Hymnologen „höchst wahrscheinlich“.[2]) Die älteste Quelle für die Melodie und das Lied ist Johann Walthers „Geystliches gesangk Buchleyn“. Wittenberg 1524 (1525). Nr. XXVII; ferner die „Christlichen Geseng Lateinisch vnd Deudsch zum Begrebnis, D. Martinus Luther. Wittemberg, Anno M.D.XLII (1542).“ Bl. CVIb, und Val. Babsts G.-B. Leipz. 1545. Nr. VIII. Bogen C. S. 14 ff. Hier heißt die Melodie „im wesentlichen übereinstimmend“ mit Walther:[3])



Sie ist „geringe örtliche Abweichungen der Singart ausgenommen, überall dieselbe geblieben, sowie die einzige für dieses Lied übliche“, bemerkt v. Winterfeld mit Recht, denn bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts ist es niemand eingefallen, ihr eine Parallele an die Seite setzen zu wollen: erst Justin Heinrich Knecht hat sich 1794 dies zweifelhafte Verdienst erworben.[4]) — Von Tonsätzen über unsre
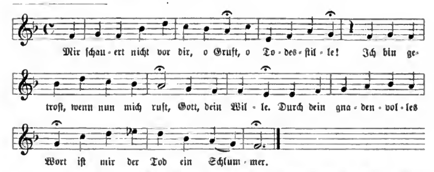
[1]) Über denselben als liturgisches Gesangstück des Nebengottesdienstes der Vesper vgl. den Art. „Nunc dimittis“.

[2]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 256; Layriz, Kern I. S. 82; Faißt im Württ. Ch.-B. 1876. S. 217 u. a. — Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 307 bemerken, daß Rittelmeyer, Die evang. Kirchenliederdichter des Elsaß. Jena 1856 unsrer Mel. „Straßburger Ursprung“ zuschreibe; ich habe in dieser Schrift nur eine einzige Stelle (S. 34) gefunden, die etwa gemeint sein könnte, obwohl sie von dem, was Jakob und Richter herauslesen, nichts enthält.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. 1840. Nr. VII. S. 32; v Tucher, Schatz II. Nr. 214 (vgl. auch S. 378) giebt sie nach Klugs G.-B. 1543, Babst 1545 und Köpfl, G.-B. Straßb. 1545.

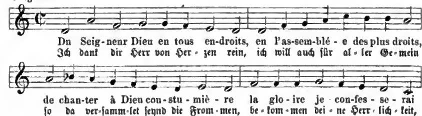
[4]) Seine Melodie steht in seinem Ch.-B. 1799. S. 113. Nr. CII. „Mir schauert nicht vor dir, o Gruft“ — auch ein recht bezeichnender Text im Vergleich zu unsrem Liede —, dann im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 271. S. 102, und noch das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 105 hat nicht nur für notwendig erachtet, sie der Nachwelt aufzubewahren, sondern ihr sogar Luthers Lied unterlegt! Sie heißt:

Weise führen wir an: die älteren von Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. XV bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrh. 1831. Nr. 14. S. 23. 24; Joh. Eccard, Geistliche Lieder auf den Choral. 1597, in F. W. Teschners Ausg. I. Nr. 8. S. 15; Barth. Gesius, 1601, bei Erk u. Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 42. S. 25 u. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 181. S. 267; Jakob Prätorius 1604, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 389b. S. 698, Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 308, auch in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 84. S. 60. 61; Michael Prätorius 1610, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 214. S. 107, Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 389c. S. 697 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 308; Christoph Demantius 1620, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 561. S. 821 bis 822 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 85. S. 61; Joh. Hermann Schein 1627, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 41. S. 24. 25; außerdem noch einen Tonsatz mit eigener Weise von Adam Gumpeltzhaimer, Neue Teutsche Geistliche Lieder 2c. Auspurg 1594. 4°. Nr. XXVII (ebenso in dessen „Wirtzgärtleins, Teutsch vnd Lateinischer Geistlicher Lieder, Erster Theil. Augspurg M.DC.XIX. Nr. XXVII), neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 155. S. 161, Erk, Siona II. Nr. 29. S. 26. 27, und in meinem Ch.-B. I. Nr. 88. S. 63. — Seb. Bach hat unsern Choral in seinen Kirchenmusiken mehrfach behandelt: die gleichnamige Choralkantate zu Mariä Reinigung, die der spätern Leipziger Zeit angehört und in der Ausg. der Bach-Ges. XXVI. Nr. 125 veröffentlicht wurde, ist über die Weise und ihr Lied geschrieben; außerdem verwendete er die Weise noch als Schlußchoral der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde" (vgl. den Art.), und endlich teilt Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 267. S. 79 aus den Ausgaben von 1765. I. Nr. 53 u. 1784. I. Nr. 49 noch einen Bachschen Satz mit, dessen kirchliche Bestimmung nicht ermittelt ist.[1])

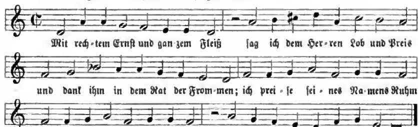


[1]) Den zuletzt genannten Satz, sowie den Schlußchoral der Choralkantate (mit der vierten Strophe „Er ist das Heil und selig Licht") findet man auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 86. 87. S. 62. 63.

Mit rechtem Ernst und ganzem Fleiß, Choral. Diesem Liede Johann Franks über den 111. Psalm war ursprünglich die Melodie des 24. (zugleich auch die des 62., 95. und 111.) Psalms im reformierten Liedpsalter bestimmt, die ihm z. B. noch Layriz, Kern III. Nr. 535. S. 98 und 99 beigiebt. Sie heißt im Original:
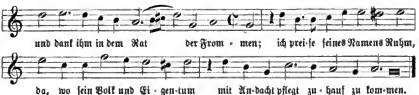


Johann Crüger hatte das Franksche Lied zuerst mit dieser Psalmmelodie in die „Geistlichen Kirchen-Melodien" 1649 aufgenommen; in der Praxis piet. melica von 1656 aber gab er demselben die folgende andere Melodie bei:



Sie ist in manchen G.-BB. des 17. Jahrhunderts mit der Chiffer „J. C." bezeichnet (so z. B. in der Praxis piet. mel. von 1666, im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 433. S. 453), in andern anonym gelassen (z. B. in der Frankf. Praxis 1680. Nr. 348. S. 432) und wird daher von den Hymnologen bald als Crügersches Original (v. Winterfeld), bald als bloße Umarbeitung der Psalmmelodie (Bode, Monatshefte für Musikgesch. 1873. S. 78) angesehen. — Eine dritte Melodie für das Lied hat Peter Sohren erfunden und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack ꝛc." 1683. Nr. 562. S. 737, mit „P. S." unterzeichnet, veröffentlicht. Sie heißt dort:

Mit rech-tem Ernst und gan-zem Fleiß sing ich dem Her-ren Lob und Preis



König, Harm. Liederschatz 1738. S. 385 bringt nur noch die zweite dieser Melodien.

Mittel- als Beiwort beim Namen mancher Orgelstimmen findet sich in älteren Orgeldispositionen hie und da angewendet; es entspricht den Beiwörtern Groß- und Klein- (vgl. die betreffenden Art.). Wenn ein Register in einem Werk in drei verschiedenen Tongrößen vorhanden ist, z. B. mit 16-, 8- und 4-Fußton, oder mit 8-, 4- und 2-Fußton, so erhält dasjenige, welches die mittlere Tongröße — 8- oder 4-Fußton — hat, den Beinamen Mittel-. Bei Gedackt 16-, 8- und 4-Fußton ist Gedackt 8′ das Mittelgedackt, 16′ das Groß-, 4′ das Kleingedackt; ebenso wird bei Flöte 8′, 4′ und 2′, die Flöte 4′ Mittelflöte genannt.[1])
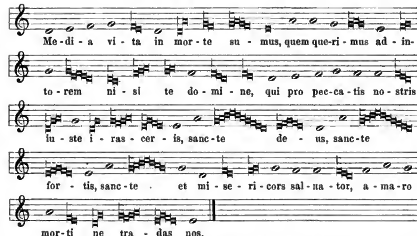
Mitten wir im Leben sind, Choral. Die Grundlage dieses tief ernsten und hoch poetischen Sterbegesanges ist hinsichtlich des Textes, wenig augenfällig aber und nur in leisen Anklängen auch in betreff der Motive der Melodie die Antiphona de morte „Media vita in morte sumus“, die der Mönch Notker Balbulus (geb. um 830, gest. 912) zu St. Gallen vor 880 gedichtet haben soll,[2]) und die nach Text und Melodie in Handschriften aus dem 13.—16. Jahrhundert sowohl, als gedruckt in alten katholischen Gesangbüchern sich erhalten hat.[3]) Sie heißt in der bis zur Stunde ältesten bekannten Quelle, einem Graduale des 13. Jahrhunderts:[4])

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 99 und 114. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 77. Schlimbach, Über Struktur &c. der Orgel. 1825. S. 164—165.

[2]) Über die Frage nach dem Dichter vgl. die Auseinandersetzungen G. Scherers in dem Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle 1875. S. 166. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied. I. 1886. S. 592. 593.

[3]) Vgl. die Nachweise bei Bäumker, a. a. O. I. S. 583. 584; v. Arx, Gesch. von St. Gallen. I. S. 95; Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. 1858. S. 56 (Exempla Nr. XXXIX); Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. Nr. 141 (auch bei Scheffel, Ekkehard. 88. Aufl. Stuttg. 1886. Anm. 186. S. 468. 469 ist der Text abgedruckt); Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters. I. Nr. 289. 290 (hier auch mit den späteren Interpolationen als „carmen farcitum“). Die Sage der Entstehung zunächst des „Sancte deus etc.“ in der morgenländischen Kirche des 5. Jahrh. (zu Konstantinopel im J. 446) aus Fr. Konr. Hillers G.-B. Stuttg. 1691. S. 377 vgl. bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 92, — die des Notkerschen Teils der Antiphon bei Schubiger, a. a. O. S. 54 und anderwärts.

[4]) Handschrift der Bibliothek zu Gaesdonck bei Goch in der Rheinprovinz, vgl. Bäumker, a. a. O. I. S. 583, und den Abdruck aus dem St. Galler Codex Nr. 546 (auch Nr. 388) bei Schubiger a. a. O.; zwei Drucke aus dem Kölner G.-B. von 1599 und dem Mainzer



und war im Mittelalter ein allgemein gewöhnlicher Klag- und Bittgesang („ein geistlich Klaglied“), bei traurigen Veranlassungen aller Art und im 13. Jahrhundert regelmäßig am Sonnabend vor Lätare zur Complet, der letzten der sieben Tagesandachten oder kanonischen Stunden, gesungen. Auch als Schlachtgesang wurde das „Media vita“ von den das Heer begleitenden Priestern vor und während der Schlacht angestimmt, und indem man ihm eine magische Kraft beimaß, oft auch als Fluch- und Zaubergesang gebraucht, so daß die Synode zu Köln im J. 1310 sich zu der Verordnung bewogen fand: daß niemand ohne Erlaubnis seines Bischofs dasselbe gegen einen andern singen solle.[1]) — Durch deutsche Bearbeitungen, wie solche aus dem 15. und 16. Jahrhundert — die älteste bekannte vom Jahr 1422 noch in Prosa — mehrfach nachgewiesen sind,[2]) kam die Antiphone als Lied in den deutschen geistlichen Volksgesang, in dem sich nun auch die deutsche Melodie herausgestaltete, die „zwar einige Ähnlichkeit mit den Gängen des „Sancte Deus etc.“ der Antiphon aufweist, im übrigen aber eine selbständige Schöpfung ist.“[3]) Ihre

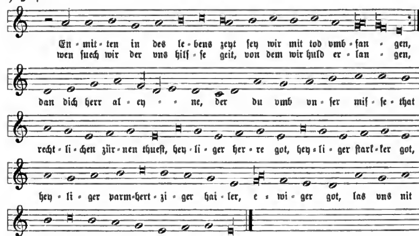
Cantual von 1605 sind reproduziert bei Bäumker, a. a. O. I. S. 584 und bei Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 394.

[1]) Vgl. Bäßler, Altchristl. Lieder. Berl. 1858. S. 90; Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3. Ausg. 1861. S. 324—326; Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 756—757; Bäumker, a. a. O. I. S. 593.

[2]) Vgl. Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 991. 992. S. 749—752; Hoffmann v. F., a. a. O. Nr. 177. 178. 179. S. 324—326; Bäumker, a. a. O. I. S. 594. 595 u. a.

[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 33; v. Tucher, Schatz II. S. 430; Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 214. 215 zählt sie zu denjenigen Mel. des ev. Kirchenges., „welche sich erst im deutschen geistlichen Volksgesang aus Motiven älterer Melodien lateinischen Gesanges zu liedmäßiger Ausgestaltung entwickelten,“ und Böhme, a. a. O. S. 757 meint: „sie mag von irgend einem Geistlichen, der im 14. Jahrh. den deutschen Text fertigstellte, auf Grund einiger Anklänge aus der alten erfunden worden sein.“

älteste Quelle ist eine der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörige Handschrift der Staatsbibliothek zu München, Codex germ. 6034. Bl. 89b und 90a;[1]) hier heißt sie:

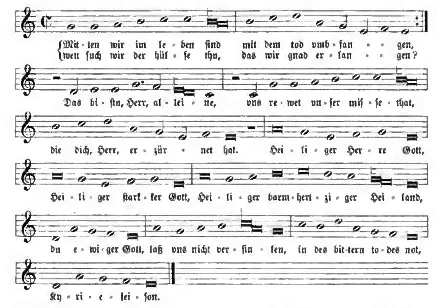


Während nun aber dieser einst so hochgeschätzte Gesang in der katholischen Kirche nach und nach aus dem allgemeineren Gebrauch verschwand, erwachte er in der deutschen evangelischen Kirche durch Luthers Vermittlung zu neuem Leben und ist deren bleibendes Eigentum geworden. Luther überarbeitete die vorreformatorische erste Strophe des Textes und dichtete zwei weitere Strophen hinzu, in denen er „dem Grundgedanken der Antiphon die tiefste und markigste Ausführung und echt evangelische Fortbildung" gegeben hat.[2]) Sein Lied erschien zuerst noch ohne Singweise im Erfurter Enchiridion („zum Ferbefaß") 1524. Bl. 11 als „Der Lobsanck, Mitten wir ym leben seynd. D. Mart. Luther", und unmittelbar darauf auch mit der **Melodie**, die wir deswegen in unsrer Form als gleichfalls von Luther oder Joh. Walther zuerst gesungen betrachten dürfen, bei Walther, „Geystlich gesangk Buchleyn." Wittenberg 1525 (1524). Bl. III, dann bei Klug, G.-B. (1529) 1535. Bl. 23a; 1543. Bl. 71, und bei Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. XXXV. Bogen Z. S. 13—15. Sie heißt:[3])

[1]) In Facsimile-Abdruck mitgeteilt bei Meister, a. a. O. I. 1862. Anh. I. Nr. Vb, und das. im Text S. 389—390. Bäumker, a. a. O. Nr. 300a. S. 584—585; hier S. 585 bis 592 neun verschiedene Lesarten aus allen wichtigeren katholischen Gesangbüchern.

[2]) Man wird der Trefflichkeit des Lutherischen Liedes erst vollkommen inne, wenn man es mit dem gleichzeitigen Mich. Vehes, der es mit der ersten Strophe Luthers und zwei von ihm selbst beigefügten neuen Strophen in sein (kath.) „Gesangbüchlein" 1537. Nr. XLII. Bl. 69a (Ausg. von Hoffmann v. F. 1853. S. 89—91) aufnahm, vergleicht.

[3]) Vgl. den Abdruck aus Walther bei v. Winterfeld, Luthers deutsche Geistl. Lieder. 1840.



und hat diese ihre ursprüngliche Form fast unverändert behalten. — Von allgemein zugänglichen Tonsätzen über unsre Weise führen wir an: die einfacheren von Seth Calvisius 1597 bei Erk, Siona I. Nr. 37. S. 22. 23 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 372, Gotthard Erythräus 1608, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 451. S. 284 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 123. S. 184. 185, und von Christoph Demantius 1620 (fünfstimmig) bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 562. S. 851—852; dann die kunstmäßigen von Joh. Eccard, Geistl. Lieder auf den Choral. 1597. Ausg. Teschner II. Nr. 29. S. 58. 59, auch bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 571. S. 838—842, Seb. Bach in den „Choralges." 3. Ausg. 1832. Nr. 214. S. 124, und endlich einen solchen aus der Gegenwart: von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 100. S. 118. 119.

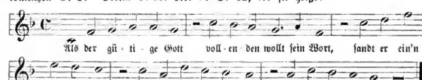
Mittit ad virginem, der im mittelalterlichen Kirchengesang als Sequenz gebrauchte „Hymnus Petri Abaelardi in annunciatione beatae Mariae virginis,"[1]) den die evangelische Kirche sich aneignete,[2]) während er aus dem Gebrauch

Nr. XXXIII. S. 83. 84. Der Text in originaler Form steht bei Wackernagel, a. a. O. I. Nr. 12.

[1]) Vgl. Daniel, Thesaurus hymnol. II. S. 59. Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters II. Nr. 343. Rambach, Anthol. I. S. 264. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. I. Nr. 182 u. a.

[2]) Luther (in den Tischreden bei Walch, Luthers Werke. XXII. S. 2253) lobt an dieser

der katholischen verschwand. Zunächst im Original nach Text und Melodie in den Gebrauch der evangelischen Kirche herübergenommen, diente der Gesang anfänglich als Chorgesang zur Adventszeit und an Mariä Verkündigung,[1]) und wurde dann durch die Verdeutschung „Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort", die Michael Weiße für das G.-B. der Böhm. Brüder. 1531. Bl. A Vb—VIIb gemacht hatte, auch zum Gemeindegesang, für den die Melodie in verschiedener Fassung eingerichtet vorkommt.[2]) Zum eigentlichen Gemeindechoral im jetzigen Sinne des Wortes aber wurde der erste Abschnitt der fünf-, oder mit der Schlußantiphone sechsteiligen Melodie erst durch die Bearbeitung Johann Crügers in seinem „Volkkömlichen G.-B." Berlin 1640. Nr. 5. S. 12, wo sie heißt:



In dieser Form hat sich die Weise durch die Prax. piet. mel. in den G.-BB. des 17. Jahrhunderts allgemein verbreitet, auch in den Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts erhalten, und so steht sie auch noch in den Ch.-BB. der Gegenwart, die das Lied zu berücksichtigen haben. — Seb. Bach hat unsre Melodie in etwas geänderter Zeichnung mit einem Tonsatz versehen, der in den „Choralgesängen" 1765. I. Nr. 5. 1787. IV. Nr. 308 (Ausg. 1832. Nr. 159. S. 93) und in Erks Ausg. II. Nr. 160. S. 5 steht. Einen Originalsatz Johann Crügers von 1657 findet man bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 11. S. 8, und einen Satz der sechsteiligen Sequenzenform der Weise von Mich. Prätorius 1607 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 196. S. 291—296.

Mixolydisch (modus Mixolydius, modus angelicus) der siebente, oder der vierte authentische, und sein Plagalton Hypomixolydisch (modus Hypomixolydius, modus perfectus) der achte Kirchenton. Ersterer galt den Alten als „sublimis, majestate plenus, laetabundus," letzterer als „universalis,

Sequenz, daß sie wohlgeraten und schön, und nicht so grob sei, wie andere Mariengesänge. Vgl. Rambach, Luthers Verdienst. 1813. S. 31. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 93.

[1]) Vgl. z. B. Spangenberg, Cant. Eccles. 1545, Lukas Lossius, Psalmodia 1553, Ludecus, u. a. — Das lateinische Original ist auch noch bei Schlecht, Gesch. der Kirchenmusik. 1871. S. 232 ff. abgedruckt.

[2]) Die Form des G.-B.s der Böhm. Br. von 1544 hat Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 163. 164; Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1886. S. 263. 264 bringt eine vorreformatorische Zeichnung aus einer Handschrift aus dem Anfang des 15. Jahrh. mit einer Übersetzung von Oswald von Wolkenstein.

[3]) Vgl. Langbecker, Crügers Choralmelodien I. 1835. S. 23. Erk, Ch.-B. 1863. S. 242.

narrativus, suavis, cantus omnique negotio conveniens.[1]) Der Grund- und Finalton des Mixolydischen ist G, seine Dominante (Repercussionston) D, seine Mediante C, statt H, um das verbotene Mi contra Fa zu vermeiden, seine Participante A und seine Tonreihe G—g mit den Halbtönen zwischen der 3. und 4. (Terz und Quarte) und der 6. und 7. (Sext und Septime) Stufe. Die charakteristischen Intervalle, welche im streng diatonischen Cantus planus nicht geändert werden, sind die große Terz und die kleine Septime. Von den Kadenzen des Mixolydischen ist die in C (statt in H) und die in F wichtig; von der letzteren, die „im diatonischen genere dem Lydio eigen ist,“ soll der Ton seinen Namen bekommen haben (Mixolydius, d. i. mit dem Lydischen gemischt). Als Beispiel einer rein mixolydischen Melodie wird die Antiphone „Asperges me“ im römischen Graduale angeführt;[2]) von evangelischen Kirchenmelodien „kann außer dem „Ach wir armen Sünder, unsre Missethat“ wohl keine aufgetrieben werden, welche den richtigen und legalen ambitum des Mixolydischen aufweist.“[3]) Für die praktische Ausführung wurden die mixolydischen Melodien fast immer transponiert, um die hohen Töne zu vermeiden und überhaupt die ganze Tonlage bequemer zu machen. — Das Hypomixolydische hat den Finalton und die Dominante mit dem Mixolydischen gemeinsam, die Mediante F, manchmal, doch nicht sehr häufig an dessen Stelle A (wieder wegen des Mi contra Fa) und als Participante D; seine Tonreihe ist D—d, mit den Halbtönen zwischen Sekunde und Terz und Sexte und Septime. Beispiele rein hypomixolydischer Melodien sind: das Sanktus der Messen in duplicibus et solemnibus diebus im römischen Missale,[4]) die Antiphon „Iste confessor“ im Vesperale, sowie die Choralmelodien: „Veni sancte spiritus“ (Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen), „Grates nunc omnes reddamus“ (Danksagen wir alle), „O lux beata Trinitas“ (Der du bist drei in Einigkeit),[5]) „Veni creator spiritus“ (Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist), „Gott sei gelobet und gebenedeiet“,[6]) „Dies sind die heiligen zehn

[1]) Adam v. Fulda, De Musica 1490 sagt einfach: „Septimus est juvenum“. Andere Charakteristiken der beiden Töne z. B. bei Silcher, Harmonielehre. 1851. S. 131; Herzog, Orgelschule. 1876. S. 13 (der Einleitung); Blied in der Euterpe. 1878. Nr. 3. S. 45. 46 u. a.

[2]) Andere Beisp. bei Mettenleiter, Enchiridion chorale. 1853. S. 179 (Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 76. S. 124. 125) und bei Blied, a. a. O.

[3]) Vgl Walther, Musik. Lex. 1732. S. 412. Raselius (Hexachordum. Nürnb. 1589, cap. 6) und Schneegaß führen zwar noch „Es ist das Heil uns kommen her“ an, allein diese Weise geht im Abgesang durch Einführung des fis (resp. cis, wenn sie wie gewöhnlich in D gezeichnet ist) ins Jonische über. Auch der Choral „Auf diesen Tag bedenken wir“ mit dem Ambitus e^1—f^2 „erfüllet die eigene Speciem Octavae dieses Modi in der Höhe nicht und hat hingegen in der Tiefe zwo Claves mehr.“

[4]) Vgl. Mettenleiter, a. a. O. S. 5. 6. Blied, a. a. O.

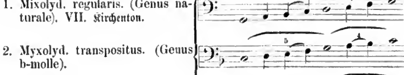
[5]) Diese Mel. hat jedoch am Anfang der 1. und 2. Zeile a statt g, was nach Walther, a. a. O. S. 413 und Notenbeisp. Tab. XV. Fig. 4 nur eine korrumpierende Versetzung ist.

[6]) Zu dieser Weise macht Walther die Bemerkung, daß selbige an einigen Orten nicht

Gebot" und Gelobet seist du, Jesu Christ." — Folgendes sind die Tonreihen beider Töne und ihrer Versetzungen:

a) authentisch: Mixolydius.

1. Mixolyd. regularis. (Genus naturale). VII. Kirchenton.



2. Myxolyd. transpositus. (Genus b-molle).

3. Myxolyd. transpositus. (Genus ♯ durum).
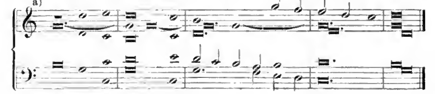
b) plagal: Hypomixolydius.

1. Hypomixol. regularis. (Genus naturale). VIII. Ton.

2. Hypomixol. transpositus. (Genus b-molle).
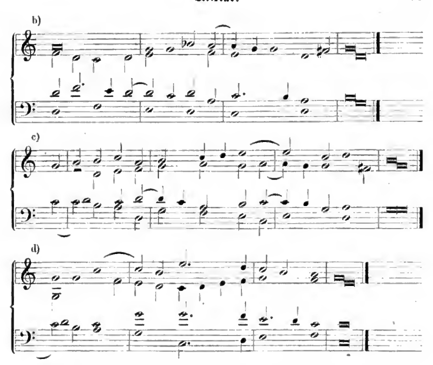
3. Hypomixol. transpositus. (Genus ♯ durum).

Als man in der späteren Zeit der polyphonen Kirchenmusik einsehen lernte, daß mehrstimmige Tonsätze bei strikte festgehaltener Diatonik konsequent nicht durchzuführen seien, wurde auch das Mixolydische durch Verwendung der Accidentalen modificiert und dadurch aus dem bloßen Kirchenton zur Kirchentonart. Als solche ist es eine Durtonart mit dem Durdreiklang g h d als Grundlage und hat die Fähigkeit z. B. durch g h d, c e g und d fis a nach c, f und g ionisch, zu welcher Tonart es in besonders nahen Beziehungen steht, aber auch durch a cis e nach d dorisch und durch e gis h nach a äolisch zu modulieren. Klassische Beispiele des Tonsatzes in mixolydischer und hypomixolydischer Tonart bieten z. B. Palestrinas Messen „Dies sanctificatus" aus dem V. und „Iste confessor" aus dem VI. Buch der Messen.[1]) Aus beiden verzeichnen wir zur Illustration noch die folgenden Kadenzen:



mehr durchgängig pur, und nach diesem Modo gesungen, sondern vermittelst des fis, so sich sonderlich in den Schluß insinuieren will, in Modum Hypoionicum verändert wird," und giebt dann in den Notenbeisp. Tab XVI. Fig. 2 die „accurate Melodie".

[1]) Beide neu gedruckt bei Proske, Musica divina. Annus prim. Tom. I. Nr. III. S. 55—90 u. Nr. II. S. 31—54.



Mixtur als Orgelterminus bezeichnet allgemein genommen die gemischten Stimmen (Mixtur = Miscella, Regula mixta) der Orgel überhaupt, in speciellem Sinne aber die eigentliche Mixtur (Mixtura, miscella acuta), die wichtigste dieser gemischten Stimmen. — In den ältesten Orgelwerken, den Inkunabeln der Orgelbaukunst, erklangen alle Pfeifen, die auf einer der durch den Niederdruck jeder einzelnen Taste geöffneten Kanzellen der Windlade standen, zusammen, bildeten eine einzige gemischte Stimme oder Mixtur von verschiedener Größe. Später lernte man zunächst die im Prospekt stehende vorderste Pfeifenreihe als „Vordersatz" (Prästant) zu beliebigem Alleingebrauch absondern, das übrige Pfeifenwerk aber blieb als der Satz" (Locatio, Lokatz) eine zusammen erklingende gemischte Stimme, und dies auch dann noch, als man mit der Zeit dazu kam, hinten auf der Windlade eine weitere Pfeifenreihe von konischer Körperform, also mit halbgedecktem Tone, als Hinter- oder „Nachsatz" (Nasat, vgl. den Art.), und endlich auf einem tiefer gelegten Anhängsel der Windlade noch eine Stimme größeren Kalibers als „Untersatz" (Subbaß, Majorbaß, vgl. diese Art.), der die Unterlage, das Fundament des Gesamttones bildete, beizufügen. In der Folge wurden dem „Satz" noch einige weitere feiner größeren Pfeifenreihen entnommen und als eigene Register (Oktaven) dem Prästanten beigegeben. Aus den zurückbleibenden kleineren Pfeifenreihen aber wurden

die gemischten Stimmen als Kombinationen der Intervalle des Durdreiklangs gebildet, so daß bei deren Gebrauch z. B. auf der C-Taste mit deren Grund- oder Eigenton C 8′ auch die Töne g $2^2/_3$′, $\bar{c}$ 2′, g $1^1/_3$′, $\bar{c}$ 1′, die als Mixtur auf „Einer Schleife stehen“, d. h. gemeinsame Windführung im Pfeifenstock haben, erklingen. Die einzelnen Pfeifenreihen solcher kombinierten Stimmen heißen Chöre und es wird deren Anzahl auf dem Registerknopf jeder betreffenden Stimme besonders angezeigt: früher meist mit 3-, 4-, 6- ꝛc. chörig (vgl. den Art.) jetzt gewöhnlich mit 3-, 4-, 6- ꝛc. fach (vgl. den Art.). Vom rein theoretischen Standpunkt aus betrachtet, verstößt nun allerdings der Gebrauch dieser Stimmen gegen alle Regeln der Harmonielehre, da die in ihnen gleichzeitig erklingenden höheren Oktaven, Quinten und Terzen eine ununterbrochene Reihe von Dissonanzen der herbsten Art in jedes Harmoniegewebe bringen. Und wirklich war man auch im ersten Viertel unsres Jahrhunderts allen Ernstes daran, die gemischten Stimmen aus der Orgel zu entfernen.[1] Allein die gründlichen Untersuchungen über die Natur des Tones, wie solche in der Neuzeit namentlich von Helmholtz gemacht worden sind, haben dargethan, daß die Praxis vollständig im Rechte war, wenn sie, um dem Gesamtorgelton Glanz und Schärfe zu sichern, am Gebrauch der gemischten Stimmen festhielt: denn man hat erkannt, daß diese Stimmen den Zweck haben, die in jedem Einzeltone enthaltenen und mit demselben erklingenden harmonischen Obertöne (Aliquottöne, Mitklinger) zu verstärken und zu heben. Zugleich aber haben diese Untersuchungen wichtige Fingerzeige für die richtige Verwendung und Konstruktion dieser Stimmen gegeben: dieselben sollen fürs erste wirklich nur Füllstimmen und daher durch die größeren Grundstimmen so ausgiebig gedeckt sein, daß die Quinten- und Oktavenverhältnisse, in denen sie fortschreiten, im Gesamtklange verschwinden; fürs andere müssen ihre einzelnen Chöre im Grundton intoniert sein, damit sie nicht durch ihre eigenen Aliquoten ein weiteres Element harmoniefremder Töne dem Gesamtton hinzubringen, das dann aus diesem hervorsticht, statt sich vollständig mit ihm zu verschmelzen. — Nach ihrer Mensur und Einrichtung unterscheidet man bei den gemischten Stimmen: a) hinsichtlich der Mensur solche mit weiter (Kornett, $1^1/_2$—2 Töne weiter als das Principal eines Werks), normaler (d. h. Principalmensur des jeweilig in Frage kommenden Werks; Mixtur, Progressio harmonica, Harmonica aetherea, Sesquialtera, Terzian, Rauschpfeife) und enger ($1^1/_2$, 2 und mehr Töne enger als Principal; Scharf, Zimbel) Mensur; b) hinsichtlich der Einrichtung: durchgehende (Kornett, Sesquialtera, Rauschpfeife, Terzian) und

[1]) Bekanntlich hat der Abt Vogler (vgl. den Art.), mit seinem „Simplifikationssystem“ (vgl. den Art.) eine längere Zeit andauernden Streit über die gemischten Stimmen angeregt, an dem sich der Orgelbauer Marx, der jüngere Kühnau, Friedr. Wilke, Gottfr. Weber u. a., teils in eigenen Broschüren, teils in Artikeln der Fachzeitungen (Allg. musik. Ztg., Mainzer „Cäcilia“) lebhaft beteiligt haben.

repetierende (Mixtur, Scharf, Zimbel) Stimmen.[1]) — In der Verwendung der gemischten Stimmen ist die neuere Zeit weit sparsamer geworden als die ältere;[2]) doch ist diese Verwendung so vollständig von den jeweiligen Umständen abhängig, daß sich nur ganz im allgemeinen sagen läßt: man disponiert bei Orgeln von 8 bis 10 Stimmen an eine gemischte Stimme, Mixtur 3fach, die dann bei 16 Stimmen 4fach, bei 25—27 Stimmen 5fach werden kann; von 30 Stimmen an setzt Walcker Mixtur 5fach und Zimbel 3fach, von 34 Stimmen an Mixtur 5fach und Kornett 5fach.[3]) Als Beispiel, welche Verwendung diese Stimmen in der Gegenwart in einer großen Kirchenorgel finden, führen wir noch die sämtlichen gemischten Stimmen an, welche Friedr. Ladegast in der Domorgel zu Schwerin (mit 84 kl. Stn. und 5160 Pfeifen auf 4 Man. und Ped.) gesetzt hat und bemerken zugleich die Einrichtung jeder einzelnen derselben nach der Angabe Maßmanns (Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. 1875. S. 60—68):

I. Man. 21 kl. Stn. 1. Mixtur 4fach, 14lötig; 5. Mensur (gegen Normalmensur 7, also 2 Töne enger als Principal); größter Chor $2\frac{2}{3}$; g c^1 g^1 c^2; repetiert 4mal. 2. Zimbel 3fach, 14lötig, $\frac{1}{2}$ Ton enger mensuriert als Mixtur; größter Chor 2′: c^1 g^1 c^2, repetiert nur einmal. 3. Kornett 3—4fach, 12lötig, Mensur $8\frac{1}{2}$; größter Chor 4′: g c^1 e^1; auf dem kleinen c tritt c 4′ hinzu, also dann c g c^1 e^1; in der Tiefe mit konischen Körpern, damit Quinten und Terzen nicht zu sehr dominieren, nach den höheren Tönen hin cylindrisch; zur Bequemlichkeit des Spielers ist diese Stimme in zwei Teile geteilt (in Diskant und Baß mit zwei Registerzügen). 4. Terz mit Septime aus 4′, 14lötig; auf klein c tritt die Septime ein und geht bis Ende durch; beide Pfeifen haben konische Körper und Normalmensur 7. Dieses sonst nicht vorkommende Register läßt sich z. B. in Verbindung mit Oktave 4′, Bordun 16′, Doppelgedackt 8′, Rohrquinte $5\frac{1}{3}$ und Quinte $2\frac{2}{3}$′ als eine auffallend schöne, sehr starke Gesangstimme verwenden. — **II. Man.** 5. Kornett 3fach, 14lötig, Mensur $6\frac{1}{2}$; größter Chor $2\frac{2}{3}$′, 2ter 2′, 3ter $1\frac{3}{5}$′; durchweg konisch, enger als im Hauptwerk, deshalb schärfer. 6. Progressiv-Harmonika 3—4fach, 14lötig, Mensur 4; größter Chor 2′, 2ter $1\frac{1}{3}$′, 3ter 1′; ziemlich starke Intonation

---

[1]) Die einzelnen gemischten Stimmen sind in den ihnen gewidmeten besondern Artikeln des vorliegenden Werkes, auf die wir deshalb verweisen, eingehender beschrieben.

[2]) Silbermann disponierte 1753 in der Orgel der kath. Hofkirche zu Dresden bei 45 kl. Stn. 7 gemischte Stn. und gleichwohl tadelten „echte Orgelkenner die allzuschwachen Mixturen und Zimbeln, wegen welcher seine Werke, zumal für große Kirchen, nicht Schärfe und durchschneidendes Wesen genug haben,“ wie Joh. Fr. Agricola bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 212 sagt. Im Dom zu Ulm stand 1731 eine Orgel von 45 kl. Stn. mit 8 gemischten Stn., jetzt steht an derselben Stelle die Walckersche mit 100 kl. Stn. u. 9 gemischten. Schulze hat in der Marienkirche zu Lübeck zu 80 kl. Stn. 9, in Doncaster zu 85 kl. Stn. 10, Walcker in Riga zu 124 kl. Stn. 11, Merklin in Saint-Eustache in Paris zu 72 kl. Stn. 6, Cavaillé-Coll in Saint-Denis zu 69 kl. Stn. 7, Müller in Harlem zu 60 kl. Stn. 9, Gray and Davison in der Händelorgel im Krystallpalast in London zu 65 kl. Stn. 7, Willis im Alexandrapalast in London zu 88 kl. Stn. 7 gemischte Stimmen.

[3]) Vgl. den Walckerschen Katalog 1874. S. 15—31. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 38 verlangt schon für eine Orgel von 7 kl. Stn. eine „Harmonische Progression“ auf C 2′, c $2\frac{2}{3}$′ u. 2′, c^1 4′, $2\frac{2}{3}$′ u. 2′.

und von schöner Wirkung. 7. Scharf 4fach; große Oktav 3fach: 2' 1⅓' 1', dann 2 1⅓' 1' ⅔'; Mensur 4; repetiert 4mal; 14lötig; unterscheidet sich von der Mixtur dadurch, daß sie einen Terzenchor hat; die Wirkung ist schärfend und füllend. III. **Man.** 8. Progressiv-Harmonika 2—4fach, 14lötig; Mensur 3½; 2' 1⅓' 1', auf c tritt 4' hinzu. IV. **Man.** 9. Harmonia aetherea 2—3fach, 14lötig; Mensur 2½; 2' 1', von G ab 1⅓' hinzu; repetiert 4mal. **Pedal:** 10. Kornett 4fach; Mensur 9; 2⅔' 2' 1⅗' 1⅓' (Septime gedeckt); wegen seiner weiten Mensur ein sehr wirksames Register.

Die wichtigste unter den gemischten Stimmen ist die im engeren Sinne sogenannte Mixtur. Sie kann je nach der Größe einer Orgel und des Manuals, auf dem sie steht, 3-, 4-, 5- und 6chörig sein,[1]) muß die Mensur des Normalprincipals, dem sie zugehört, haben und darf streng genommen nur aus Oktaven und Quinten zusammengesetzt sein.[2]) Die größte Pfeife ihres tiefsten Chores ist 2' lang, giebt also den Ton c^1 an und entspricht damit einer Oktave 2', deren höchster Ton (auf f^3 des Manuals: f^5) die Tongrenze und zugleich die Grenze der Herstellbarkeit entsprechend kleiner Pfeifenkörper berührt. Eine Mixtur 6fach würde danach auf der tiefsten Manualtaste, dem großen C aus c^1 g^1 c^2 g^2 c^3 g^3, und, eine Oktave so durchgeführt, auf klein c aus c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4 zusammengesetzt sein, auf c^1 mit ihrem höchsten Chor g^5 die Tongrenze (f^5) bereits überschritten haben. Wollte man nun, um dies zu vermeiden, auf klein c mit allen 6 Chören der Stimme um eine Oktave zurückspringen, oder repetieren und dies Aushülfsmittel in jeder folgenden Oktave ebenso anwenden, so würde man in den höheren Oktaven fürs erste zu große, in den tieferen zu kleine Pfeifen bekommen, und fürs zweite durch alle Oktaven immer denselben Mixturklang haben, der eine ordentliche Stimmenführung unmöglich machte. Um diesen Übelständen zu entgehen, läßt man nicht alle 6 Chöre repetieren, sondern bricht auf klein c nur den höchsten Chor g^4 ab und „setzt unten mit dem entsprechenden tiefsten Chor g^1 dafür ein; so erhält man auf klein c die Zusammensetzung g^1 c^2 g^2 c^3 g^3 c^4, die durch die nächste Oktave fortgesetzt werden kann. Auf dem eingestrichenen c^1 wird der höchste Chor c^5 wiederum abgebrochen und der tiefste Chor c^2 setzt unten ein; man hat nun auf c^1 die Zusammensetzung c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4 und könnte diese wieder eine Oktave fortführen, würde aber auf c^2

[1]) 9-, 12-, 14—16fache Mixturen, wie sie nach Prätorius, Synt. mus. II. S. 172 u. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 253 z. B. die alte Orgel im „Thum zu Magdeburg" bei 43 kl. Stn. hatte, wendet man jetzt nicht mehr an; an derselben Stelle steht jetzt eine neue Orgel von Reubke & Sohn, die bei 88 kl. Stn. im Hauptmanual nur eine 6fache Mixtur hat. Eine ebenso große steht im HW. der Walckerschen Orgel zu Riga (124 kl. Stn.); gewöhnlich aber geht man jetzt auch in ganz großen Werken (Walcker, Ulm; Schulze, Lübeck ꝛc.) über 5chörige Mixturen nicht mehr hinaus und „disponiert in ganz großen Werken lieber mehrere verschiedene gemischte Stimmen." Vgl. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 574.

[2]) Doch wird dies nicht immer eingehalten: Walcker z. B. „setzt die Mixtur stets mit der Terz zusammen (die Terz jedoch nicht oben, wie bei Kornett, sondern in der Mittellage) und will sich damit in Bezug auf einheitliche Wirkung besser befinden." Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister. 1887. S. 36.

mit dem höchsten Chor g^5 bereits wieder die Tongrenze (f^5) überschritten haben. Daher wird hier der höchste Chor nicht erst auf c^2, sondern schon auf fis^2, also mit cis^4 abgebrochen und setzt unten mit cis^2 ein, so daß auf fis^2 die Mixtur aus cis^2 fis^2 cis^3 fis^3 cis^4 fis^4 zusammengesetzt erscheint; so wird sie bis c^2 geführt, dann der nun höchste Chor c^5 nochmals abgebrochen, c^2 setzt unten ein und man hat auf c^2 die Zusammensetzung c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4, die nun durch die übrigen 1½ Oktaven der Klaviatur durchgehen kann, wenn auch öfters der höchste Chor von c^3 an weggelassen wird, weil die Intonierung und Reinstimmung seiner kleinsten Pfeifen Schwierigkeiten bietet. Danach würden sich folgende Arten der Zusammensetzung einer Mixtur 6fach ergeben:

a)	b)	c)
C = c^1 g^1 c^2 g^2 c^3 g^3	**C** = g c^1 g^1 c^2 g^2 c^3	**C** = g c^1 g^1 c^2 g^2 c^3
c = g^1 c^2 g^2 c^3 g^3 c^4	**c** = c^1 g^1 c^2 g^2 c^3 g^3	**Fis** = fis cis^1 fis^1 cis^2 fis^2 cis^3
c^1 = c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4	**c^1** = g^1 c^2 g^2 c^3 g^3 c^4	**fis** = cis^1 fis^1 cis^2 fis^2 cis^3 fis^3
fis^1 = cis^2 fis^2 cis^3 fis^3 cis^4 fis^4		**fis^1** = fis^1 cis^2 fis^2 cis^3 fis^4 cis^4
c^2 = c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4	**c^2** = c^2 g^2 c^3 g^3 c^4 g^4	**fis^2** = cis^2 fis^2 cis^3 fis^3 cis^4 fis^4
c^3 = c^3 g^3 c^4 g^4 c^5 (g^5)	**c^3** = g^2 c^3 g^3 c^4 g^4 (c^5)	

und es wären für Mixtur 5fach je der höchste Chor, für Mixtur 4fach aber je die zwei höchsten Chöre wegzulassen. Doch ist diese Einrichtung, wie sie Töpfer gegeben hat,[1]) mehr nur eine theoretische und erleidet in der Praxis die mannigfachsten Abänderungen,[2]) die teils in den jeweilen gegebenen Dispositionsverhältnissen eines Werkes, teils in der dem einzelnen Orgelbauer eigenen Bauweise, teils aber auch in musikalischen Rücksichten — z. B. bei Mixtur 5fach die Quinten nicht über die Oktaven vorherrschen, oder in einem Werke, das zwei Mixturen enthält, nicht beide auf demselben Ton repetieren zu lassen — ihren Grund haben.

Möck, Christian, war am 18. Oktober 1737 zu Thann, einem freiherrlich von Crailsheimischen Patrimonial-Gerichts-Orte an der Altmühl, geboren. Er legte sich von früher Jugend an auf die Musik, stand von 1771 bis 1781 als Oboist bei der Kapelle eines Ansbachischen Infanterie-Regiments, und wurde am 8. März 1781 als Organist an der Stiftskirche zu Ansbach angestellt, welches Amt er fast 37 Jahre lang bekleidete. Er starb an Altersschwäche in seinem 81. Lebensjahre am 11. April 1818. Eine von ihm erfundene Melodie zu

„Wer nur den lieben Gott läßt walten" (vgl. den Art.) wurde in das Bayrische Ch.-B. von 1820, Anhang Nr. 18 aufgenommen und steht in der

---

[1]) Vgl. sein Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. § 130—135. S. 89—94 und dess. Die Orgel rc. 1862. § 86. S. 74.

[2]) So hat, um nur ein Beispiel anzuführen, Fr. Schulze in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck zwei Mixturen 5fach: beide beginnen auf C mit c^1 g^1 c^2 g^2 c^3, die erste repetiert auf fis (hier fis^1 cis^2 fis^2 cis^3 fis^3) und fis^1, die zweite auf g und g^1. Vgl. Jimmerthal, Beschreibung der Orgel zu Lübeck. 1859. S. 19 u. 21.

protestantischen Kirche Bayerns noch im Gebrauch.[1]) Bei Zahn, Revidiertes vierst. Kirchenmelodienbuch. Erlangen 1852. Nr. 72. S. 45 heißt sie „Ich armer Mensch, ich armer Sünder."

Möhring, Ferdinand, der bekannte Komponist beliebter Männerchorgesänge, hat auch verschiedene Kirchenstücke (Motetten, Psalmen, Sprüche) geschrieben, die freilich über einen bestimmten Kreis des Konventionellen kaum hinausragen und sich im allgemeinen als ein schwaches Abbild Mendelssohnschen Vorbildes darstellen. Er ist am 18. Januar 1816 zu Altruppin geboren, machte seine Gymnasialstudien zu Neuruppin, und besuchte dann, da er zum Architekten bestimmt war, die städtische Gewerbeschule zu Berlin bis 1833. Daneben war er aber auch ein eifriger Schüler A. W. Bachs und Ed. Grells am königl. Institut für Kirchenmusik, und machte, nachdem er sich entschlossen hatte, zur Musik überzugehen, von 1835 noch weitere musikalische Studien an der Akademie der schönen Künste zu Berlin, wo sein Talent namentlich auch von Mendelssohn anerkannt wurde. 1840 ging er als Organist an der Ludwigskirche und Dirigent des Gesangvereins nach Saarbrücken und erhielt hier 1844 den Titel eines königlichen Musikdirektors. Dann kehrte er 1845 in seine Vaterstadt zurück, wo er von da an als Musikdirektor und Gesanglehrer am Gymnasium wirkte, bis er im Herbst 1876 in den Ruhestand trat. Seitdem lebte er privatisierend zu Wiesbaden, wo er am 1. Mai 1887 gestorben ist. Seine hier anzuführenden Kirchenwerke sind:

Der 117. Psalm für 4 Mstn. Berlin, Ende. — Op. 32. 3 Psalmen (54. 137. 126) für Solostn. u. Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 29 u. 61. 12 Motetten für gem. Chor nach Worten der h. Schrift. 2 Hfte. Neu-Ruppin, Petrenz. — Op. 66. Deutsche Chorgesänge zum Gebrauch für die Chorklassen der Gymnasien, Realschulen und höheren Bürgerschulen. I. 30 Choräle. II. 12 bibl. Sprüche. III. 8 Motetten. IV. 4 Psalmen. Neu-Ruppin, Oehmigke. — Op. 78. 7 Hymnen für gem. Chor. Ältere Kirchenlieder aus dem Lateinischen übertragen. Schleusingen, Glaser. — 40 Choräle von Joh. Seb. Bach, für gem. Chor, zum Gebrauch für Gymnasien, höhere Lehranstalten u. s. w. herausgegeben. Neu-Ruppin, Petrenz. qu. 8⁰.

Möring, Michael, Kantor zu Koburg, dessen Kirchenstücke nach Gerber, Neues Lex. III. S. 439 in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebt waren, war am 11. Oktober 1677 zu Hildburghausen geboren und besuchte bis 1695 die dortige Stadtschule. Seine weiteren wissenschaftlichen Studien machte er dann auf dem Gymnasium zu Koburg und von 1698 auf der Universität Jena. 1704 wurde er zunächst Baßsänger in der Herzogl. Kapelle zu Hildburghausen und 1710 Pagen-

[1]) Vgl. Muck, Biogr. Notizen über die Komponisten der Choralmelodien im Bayerischen neuen Choralbuche 2c. Erlangen 1823. S. 40. — Bei Wiener, Geistl. G.-B. 1851. Nr. 529. S. 444 (Weise: Ich armer Mensch, ich armer Sünder") und Layriz, Kern I. Nr. 126. S. 78 ist die Mel. auf „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 213. S. 139 auf „Wir liegen hier zu deinen Füßen" übertragen.

informator. Am 10. November 1711 als Pfarrer zu Seidenstadt ordiniert, kehrte er schon 1713 als Kantor nach Hildburghausen zurück und kam 1720 in gleicher Eigenschaft nach Koburg. Die Zeit seines Todes ist unbekannt, und auch von gedruckten Musikwerken von ihm wird nichts erwähnt.

Mohnike, Dr. Gottlieb, ein namentlich für das niederdeutsche Sprachgebiet verdienstlicher Hymnologe, war am 6. Januar 1781 zu Grimmen in Neu-Vorpommern geboren und erlangte seine wissenschaftliche Vorbildung auf dem Gymnasium zu Stralsund. Bis 1804 studierte er sodann Theologie auf den Universitäten zu Greifswald und Jena, nach vollendeten Studien wirkte er längere Zeit als Hofmeister in einer adeligen Familie, wurde 1811 Professor am Gymnasium zu Greifswald und 1818 Pastor an der Jakobikirche zu Stralsund. Er starb am 6. Juli 1841 als Konsistorialrat, Schulrat, Superintendent der Kirchen und Schulen und Präses des Konsistoriums der Stadt Stralsund. — Seine hymnologischen Werke sind:

Hymnologische Forschungen. Stralsund 1830. 8°. — Geschichte des Kirchengesangs in Neu-Vorpommern von der Reformation bis auf unsre Tage. Stralsund 1831. 8°. — Des Johannes Frederus Leben und geistliche Gesänge. Eine kirchenhistorische Monographie. Stralsund 1840. 8°. — Neue hymnologische Forschungen. Stralsund 1840. —

Molck, Johann Heinrich Konrad, Organist und Schulrektor in Hannover, war am 24. April 1798 zu Hoheneggelsen im Fürstentum Hildesheim, wo sein Vater Kantor war, geboren. Er erhielt den elementaren Musikunterricht vom Vater und von seinem älteren Bruder, dem seinerzeit namhaften Opernsänger Moltke,[1] und bezog 1815 das Seminar zu Alfeld, um sich zum Lehrer auszubilden. Hier setzte er auch die Musikstudien in so erfolgreicher Weise fort, daß er bald als Repetitor in der Harmonielehre fungieren konnte. 1818 wurde er provisorischer Kantor und Organist an der Stadtkirche zu Peine im Hildesheimischen; später vom Konsistorium zu Hannover bestätigt, rückte er zum Konrektorat an der Stadtschule auf, an der er als Lehrer der obersten Töchterklasse bis in die vierziger Jahre wirkte, indem er zugleich seine Organistenstelle beibehielt und sich als Leiter eines Lehrer-Gesangvereins und seiner Gesangfeste (1839—1841) Verdienste erwarb. Nachher war er noch viele Jahre als Lehrer und Organist in Hannover thätig, wo er 1870 gestorben ist. — Er hat das folgende, im Hannöverischen längere Zeit im Kirchengebrauch gestandene Choralbuch herausgegeben:

Choralmelodien, die in den evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover gebräuchlich sind, für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels vierstimmig und mit Zwischenspielen gesetzt, nebst einem musikalisch-litur-

[1] Dieser, Karl Melchior Jakob Moltke, geb. 1783, gest. 1831 als Kammersänger zu Weimar, hatte den ursprünglichen Familiennamen wieder angenommen. Vgl. Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. VII (Supplementbd.) Anhang S. 38. Von mütterlicher Seite waren die Brüder Nachkommen Paul Gerhardts. Vgl. Schilling, a. a. O. IV. S. 731.

gischen Anhange. Hannover 1836 in der Hahnschen Hofbuchhandlung. qu. Fol. — 2. vermehrte u. verbesserte Aufl. 1838. Das. qu. Fol. 1 Bl. Widmung; 4 Bl. Vorwort; 3 Bl. Reg., 156 S. mit 236 alphab. geordneten Chorälen. Anhang: Intonationen, Responsorien, Vaterunser und Einsetzungsworte. — 3. Aufl. das. 1857; mit 50 Chorälen in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen vermehrt. Diese erschienen auch besonders unter dem Titel: Fünfzig Melodien in ihren ursprünglichen Tönen u. Rhythmen, wie auch größtenteils in ihren altertümlichen Fortschreitungen, zum Studium des Tonsatzes vorzüglich aus dem 16. u. 17. Jahrhundert. Hannover 1857. Hahnsche Hofbuchhandl. qu. Fol. — Ebenso erschien der liturgische Anhang des Ch.-B. in einer besondern vermehrten Ausgabe, als: Liturgische Gesänge, Intonationen und Responsorien. 3. Aufl. Hannover 1857. Hahn. qu. Fol. — Choralmelodienbuch für das Hannöverische, Lüneburgische, Hildesheimische, Braunschweigische und Harz-Gesangbuch, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen 2c. Hannover 1836. Nagel. 8°. 3. verm. u. verb. Aufl. 1838. 8°. 1 Bl. Vorwort, 2 Bl. Register, 40 Vorübungen, 44 S. mit 250 Choralmelodien, darunter 66 zweistimmig; erschien bis 1857 in acht Auflagen. — Außerdem gab Molck heraus: Op. 10. Psalm „Danket dem Herrn", für Mchor. Hannover, Nagel. — Op. 11. Hymnus an den Welterlöser. Für Mchor. Braunschw., Leibrock. — Op. 14. Der 150. Psalm für 4 Mstn. Hannover, Bachmann. — Hymne: Gottes Größe. Für 4 Mstn. Hannover, Nagel. —

Moller, Johann, im Anfang des 17. Jahrhunderts landgräflicher Hoforganist zu Darmstadt, wo er im Druck herausgab:

Teutsche Motetten zu 5, 6 u. 8 Stimmen. 1611. 4°.[1])
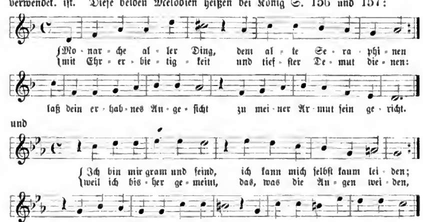
Molther, Philipp Heinrich, Prediger und später Bischof der Brüdergemeine, um deren Kirchengesangwesen er sich Verdienste erworben hat, war am 28. Dezember 1714 im Elsaß geboren. Nachdem er in Jena seine theologischen Studien gemacht hatte, trat er 1738 in die Brüdergemeinde ein und diente derselben 1750—1761 als Prediger zu Neuwied; dann kam er nach England, wurde 1775 zum Bischof gewählt und starb als solcher 1780 zu Bedford. — Er soll schon bei der in die Zeit zwischen 1742—1745 fallenden Erweiterung des von Tobias Friedrich (vgl. den Art.) um 1735 begonnenen handschriftlichen Choralbuchs der Herrnhuter beteiligt gewesen sein und später auch an dem 1757 zustande gekommenen „Originalchoralbuch der Brüdergemeine" mitgewirkt haben, das handschriftlich im Unitäts-Archiv aufbewahrt wird und aus dem das gedruckte Choralbuch von 1784 hervorgegangen ist. Die beiden folgenden Melodien dieses Choralbuchs werden ihm als Erfinder zugeschrieben: „Heilige dir deine Leute" (um 1750) — F-dur 3/2 f g a b | c f | f d c | c b a |. Art 242. S. 196. 197 (1820. S. 296—297),

---

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 418 und Gerber, Altes Lex. 1790. I. S. 959. Andere Werke von ihm verzeichnen Gerber, Neues Lex. III. S. 442 und Becker, Tonwerke. 1855. S. 288. 289.

und „Schlaf liebes Kind, mit der Gemeine Jesu Segen" — A-moll e | a c e a | a gis a | (um 1750). Art 483. S. 238 (1820. S. 361).[1])

Monarche aller Ding, Choral. Dies Lied Joh. Anast. Freylinghausens, das auch in G.-BB. der Gegenwart (z. B. Magdeb. G.-B. Nr. 308, Minden-Ravensb. G.-B., Berl. Liederschatz) noch fortgepflanzt ist, hatte bei seinem Erscheinen im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 139. S. 184 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 367. S. 229—230) keine eigene Melodie mitbekommen, sondern war auf die Weise „Du unvergleichlichs Gut" (vgl. den Art.) verwiesen. Diese Verweisung wird auch in den Choralbüchern unsrer Zeit, die das Lied zu berücksichtigen haben (z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856) festgehalten, während König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 111 diese Melodie auf unser Lied übertragen hat.[2]) In Königs Sammelwerk finden sich zu dem Liede „Ich bin mir gram und feind" noch zwei Parallelmelodien, von denen die erste z. B. in den „Melodeien zu der Wernigerödischen Sammlung geistl. Lieder." Halle 1767. S. 219 für unser Lied verwendet. ist. Diese beiden Melodien heißen bei König S. 156 und 157:



Montre heißt bei den französischen Orgelbauern das Principal sofern es im Prospekt der Orgel steht (franz. montrer, zeigen), also gewöhnlich Principal 8′, in großen Werken aber auch Principal 16′ und Principal 32′.
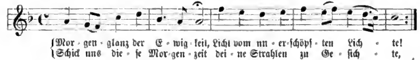
Moreau, Jean F., ein niederländischer Orgelbauer, der um 1680 geboren wurde, in Rotterdam seit 1718 seine Werkstätte hatte und um 1756 starb. Er

[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 609. 611. 614.

[2]) Worin ihm Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 475. S. 622, und noch Jakob u. Richter, Ch.B. II. Nr. 1025. S. 793 gefolgt sind. Letzteres Ch.-B. bringt dann unter II. Nr. 639. S. 551 die Melodie nochmals mit ihrem Originalnamen.
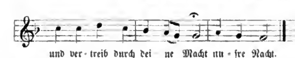
ist, nach Heß, Dispositien 1774. S. 187 der Erfinder einer Crescendo-Vorrichtung, die er in der von ihm 1733—1736 erbauten großen Orgel der Johanniskirche zu Gouda (mit 52 Stn. auf 3 Man. und Ped.) zuerst angewandt hat. „Die Manualkoppel in diesem Werk hat das besondere, daß, wenn alle 3 Manuale gekoppelt sind, man die Tasten des Haupt- oder Mittelklaviers nur um die Dicke eines Laubthalers tief braucht zu drücken, um sogleich alle dazu gehörigen Stimmen rein ansprechen zu machen. Drückt man aber etwas tiefer, so läßt sich auch das Obermanual mit hören. Drückt man endlich auf den Grund, so ertönen alle drei Manuale. Auf diese Weise ist es dem Spieler möglich, mit Hülfe einer zweckmäßigen Registrierung, alle Grade des Piano, Crescendo und Forte, und umgekehrt zu erhalten." So beschreibt Gerber[1]) nach Heß diese Crescendo-Vorrichtung, bemerkt aber, nachdem er anerkannt hat, daß dieselbe manche Vorzüge vor dem Schweller habe, doch dazu: „auch diese Manier erfordert viele Übung und Vorsicht beim Spielen, wovon außer dem Organisten, welcher das Werk beständig unter Händen hat, wohl schwerlich ein fremder Spieler Gebrauch machen kann. Überdies mag mit der Zeit hie und da manches im Drucke der Tasten und der Ansprache ändern, verziehen und Ungleichheiten im Traktamente hervorbringen, welche am Ende den Gebrauch dieses Crescendo ganz unmöglich machen."

Morgenglanz der Ewigkeit, Choral, dessen Weise eine der drei kirchlich gewordenen Melodien ist, die aus einer geistlichen Arie Johann Rudolf Ahles herausgebildet worden sind. Die Arie „Seelchen, was ist Schönres wohl, als der höchste Gott", steht in „Viertes Zehn Neuer Geistlicher Arien, so mit 1, 2, 3 oder 4 Stimmen ꝛc. verfertiget und zum Druck befördert von Johann Rudolff Ahlen, Mulhus. Organ. etc." Mühlhausen 1662. Fol. Nr. 9.[2]) — Die umgestaltende Anpassung der Weise zu unsrem Liede von Chr. Knorr v. Rosenroth („Neuer Helikon". Nürnberg 1684. S. 159), das mit Recht „eines der frischesten, originellsten und geistvollsten Morgenlieder, wie aus dem Tau der Morgenröte geboren" genannt wird, und dem sich die Melodie trefflich anschmiegt, findet sich zuerst im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 604. S. 950 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1483. S. 1014) in dieser Zeichnung:
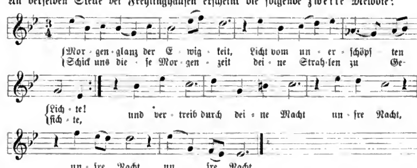


[1]) Vgl. Neues Lex. III. S. 459. 460, auch Grégoire, Histoire de l'Orgue. 1865. S. 150. 151. Über eine ähnliche Crescendo-Vorrichtung, die nach Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrth. 1758. S. 505—507 der Organist Schröter (vgl. den Art.) zu Nordhausen 1735, also ungefähr zur selben Zeit, wie Morean bekannt machte, vgl. den Art. „Crescendo-Vorrichtungen".
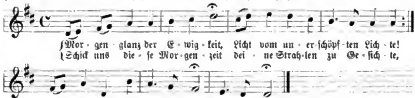
[2]) Vgl. die Arie in der originalen Fassung im Art. „Seele, was ist Schöners wohl", und
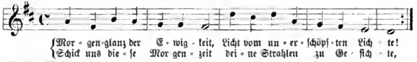


An derselben Stelle bei Freylinghausen erscheint die folgende zweite Melodie:



die zwar Dretzel, Ch. B. 1731. S. 18 an zweiter Stelle aufgenommen, die aber sonst keinen Eingang gefunden hat.[1]) — Als dritte Melodie ist eine Weise anzuführen, die bei Dretzel, a. a. O. S. 16 als im Altorfer G.-B. dem Liede zugehörig bezeichnet ist und auch bei König, a. a. O. S. 470 als „Andere Melodie" vorkommt, die aber wohl nur eine Variante der Freylinghausenschen Weise zu „Gott sei Dank in aller Welt" (vgl. den Art.) darstellt; sie heißt:
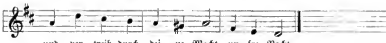


Eine vierte Weise endlich steht bei Friedrich Filitz, Vierst. Ch.-B. zu Bunsens G.-B. (1847) Nr. 139. S. 88; sie ist als „Neu" bezeichnet, also (laut Vorrede S. XXV u. XXVI) von Filitz erfunden, und heißt:
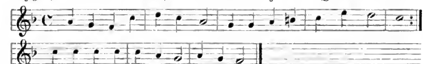


bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 135. S. 145. 146; die weiteren Verwendungen in den Art. „Ruhe ist das beste Gut" und „Auf, hinauf zu deiner Freude".

[1]) Merkwürdigerweise hat das Originallied „Seele, was ist Schöners wohl" in der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 823. S. 546 eine andre Mel., während ihm Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 576. S. 318; Dretzel, a. a. O. S. 616; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 282 seine eigene Weise belassen.
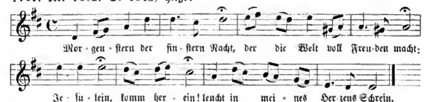


Doch wird sie bei Vergleichung mit der Kirchenmelodie kaum als vollständig original angesehen werden können. — Bei König, a. a. O. S. 257 findet sich noch als einzige Parallelmelodie die Weise „Denk an Gott zu aller Zeit“:

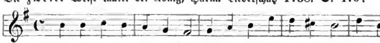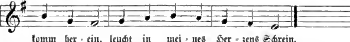


Von Tonsätzen über unsre erste, kirchliche Weise nennen wir: den von Joh. Gottfr. Schicht in seinem Ch.-B. II. Nr. 496. S. 223, und den von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 101. S. 120.

Morgenstern der finstern Nacht, Choral. Für dieses Morgenlied des Angelus Silesius (aus „Heilige Seelenlust“. 1657. I. Buch. „Das Sechs und zwantzigste“) sind drei eigene Melodien vorhanden. Die erste derselben, im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 752. S. 1150 (Zugabe; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1482. S. 1013) heißt:

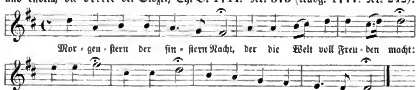


Die zweite Weise lautet bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 470:





und endlich die dritte bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 373 (Ausg. 1777. Nr. 242):



Die letztere hat offenbar Beziehungen zu der Weise Freylinghausens; übrigens haben weder das Lied, noch eine dieser Melodien weitere Verbreitung erlangt.

Moritz, Landgraf von Hessen, seiner vielseitigen Bildung wegen „der Gelehrte“ zubenannt, war am 25. Mai 1572 als der einzige Sohn des Landgrafen Wilhelm IV. und Enkel Philipps des Großmütigen geboren und folgte schon am 25. August 1592 seinem Vater in der Regierung. Seine Jugenderziehung hatte der jüngere Kaspar Creutziger aus Wittenberg geleitet und in der Musik war Georg Otto (vgl. den Art.), der von 1585 an als Kapellmeister am Hofe zu Kassel lebte, sein Lehrer gewesen. Ersterer hatte ihm eine umfassende allgemeine, der andere aber eine nicht minder außergewöhnliche musikalische Bildung vermittelt. Jene, die sich nicht nur auf Theologie und Kenntnis der toten und lebenden Sprachen, sondern auf alle schönen Wissenschaften erstreckte, befähigte Moritz, sich sogar in lateinischen Komödien nach des Terenz Vorbild, die von den Zöglingen der von ihm errichteten höheren Schule (Collegium Mauritianum) zu Kassel gelegentlich aufgeführt wurden, als dramatischer Dichter zu versuchen.[1] Seine musikalische Bildung aber ermöglichte ihm nicht nur als Komponist mit einer Anzahl von Werken (Magnificat, Motteten, Psalmen, Madrigalen) aufzutreten, welche die sicherste Beherrschung der musikalischen Technik voraussetzen, sondern durch die Bearbeitung seiner beiden Gesangbücher auch in die geschichtliche Entwicklung des evangelischen Kirchengesangs unmittelbar einzugreifen und überdies mittelbar das Beste und Wichtigste für die evangelisch-kirchliche Kunst dadurch zu leisten, daß er das Talent Heinrich Schütz' (vgl. den Art.) richtig erkannte und dessen Ausbildung mit freigebiger Unterstützung förderte.[2] Seiner religiösen Überzeugung nach war Landgraf Moritz Calvinist und deswegen strebte er im Sinne des Calvinismus eine „Gleichheit der Kirchen“ seines Landes — der reformierten in Niederhessen und der lutherischen in Oberhessen und Schmalkalden — nach Lehre und Kultusform an, anfänglich „fein gemachsam“ und „mit Bescheidenheit“, als er aber, namentlich in Schmalkalden (1608) Widerstand fand, mit Gewalt. Dabei erschien ihm „eine Konformität in Gesängen“ vor allem notwendig, und darum wendete er seine Thätigkeit mit besonderem Eifer auch dem

[1] Über seine Beziehungen zu den „Englischen Komödianten“ vgl. man Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die englischen Komödianten, in der deutschen Rundschau 1886, Heft 11. S. 260—275 und Engel, Musical Myths and Facts. London 1876. I. S. 173. 174. — Der Florentinische Gesandte, Daniel Eremita, rühmte Moritz als einen Fürsten „philosophiae et omnium bonarum artium absolutissima cognitione, qua ad miraculum excelluit.“ Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 402. Anm.

[2] Wie v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. S. 49 richtig bemerkt hat. Daß Moritz auch Orgelspieler war und während eines Aufenthalts in London bei seiner Kapelle, die er mitgenommen hatte, die Stelle des Organisten versah, berichtet Gerber, Neues Lex. III. S. 366 nach einem gleichzeitigen englischen Schriftsteller. Um die Hauptkirchen seines Landes mit neuen Orgeln versehen zu lassen, zog er tüchtige Orgelbauer, unter denen ein Georg Weisland genannt wird, nach Kassel. Vgl. Koch, a. a. O. II. S. 405.

Kirchengesang zu und bearbeitete selbst zwei Gesangbücher, die er 1607 und 1612 herausgab und in den Kirchen seines Landes einführte. Unter diesen Bestrebungen war der 30jährige Krieg ausgebrochen; er überzog von 1621 an auch das Hessenland mit furchtbarer Geißel und kostete Moritz den Thron. Nicht nur durch das Kriegselend, auch durch mancherlei traurige persönliche Erfahrungen war sein Geist nach und nach verdüstert worden, und so übertrug er am 27. März 1627, um seinen Feinden allen „persönlichen Anlaß ihrer unaufhörlichen Drangsale und Nachstellungen zu brechen und zu verrücken" die Regierung seinem Sohne, Wilhelm V., und trat ins Privatleben zurück. Am 14. März 1632 starb er zu Eschwege. — Seine beiden Gesangbücher sind:

1. Psalmen Davids, Nach Frantzösischer Melodey vnd Reymen art in Teutsche reymen artig gebracht, durch Ambrosium Lobwasser, J. U. D. Auff befehl des durchleuchtigen Hochgeborenen Fürsten vnd Herren, Herrn Moritzen, Landgrafen zu Hessen ꝛc. itzo auffs newe gedruckt: Vnd haben ihre F. Gn. die übrige Psalmen so nicht eigene Melodias gehabt, mit andern lieblichen Melodiis per otium gezieret, vnd mit vier stimmen componiret, welche in der Christlichen Kirchen beyds zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen . . . Gedruckt zu Cassel durch Wilhelm Wessel, Anno M.DC.VII. — Dieses G.-B. ist der Lobwassersche Psalter mit den französischen Melodien, mit 27 neuen Weisen von Moritz selbst für die im Titel genannten 27 Psalmen (nämlich Ps. 53. 62. 63. 64. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 76. 82. 86. 90. 95. 98. 108. 109. 111. 116. 117. 118. 127. 131. 139. 142. 144), die noch keine eigenen Weisen hatten. Diese 27 ausgenommen, ist auch der Tonsatz der von Goudimel herrührende. — 2. Christlich-Gesangbuch, Von allerhandt Geistlichen Psalmen, Gesängen vnd Liedern, so durch den Ehrwürdigen vnd Hochgelahrten Herrn D. Martin Luther seligen, vnd andere mehr Gottsälige Männer im anfang der Christlichen Kirchen Reformation gemacht; vnd biß dahero in den Evangelischen Kirchen, auf die gewönliche Fest-, Sonn- vnd Wercktage, mit ihren alten Choralen vnd Melodeyen gesungen worden. Itzo von dem durchlauchtigen Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn, Herrn Moritzen, Landgraven zu Hessen ꝛc. vnsrem gnädigen Fürsten vnd Herrn, mit 4 Stimmen per otium componirt, vnd mit etlichen holdseligen lieblichen Melodiis geziert, also daß sie nicht allein mit lebendiger Stimme gesungen, sondern auch auff allerhandt Instrumenten können gebraucht werden. Vnd haben J. F. G. solche in ihren Landen, Kirchen vnd Schulen, zu Singen vnd zu gebrauchen verordnet . . . Zu Cassel, Gedruckt in J. F. G. Truckerey durch Wilhelm Wessel, Im Jahr nach Christi Geburt MDCXII. Fol. — Es scheint als habe Landgraf Moritz mit diesem zweiten G.-B. seinen lutherisch gesinnten Unterthanen ein Zugeständnis machen wollen, denn die Vorrede sagt ausdrücklich, daß seine Lieder „neben" den Lobwasserschen Psalmen in den Schulen und Kirchen „hinfüro geübt, gesungen und gebraucht" werden sollen. Die aufgenommenen 170 Lieder mit 4stimmig gesetzten, im Diskant liegenden Melodien sind in 3 Teile geordnet, deren erster die Festgesänge begreift, während der zweite und dritte 51 Psalmlieder von Luther, Korn. Becker, Graumann u. a. Katechismus-, Gottesdienst-, Kommunion-, Buß-, Bet-, Dank-, Trost-, Morgen- und Abend-, Tisch- und Begräbnis-Gesänge enthalten, deren Verfasser im Re-

gister sorgfältig genannt sind.[1]) Eine Bezeichnung der von Moritz neu erfundenen Weisen, wie sie in dem zuerst genannten G.-B. vorhanden ist, findet sich hier nicht; es beruht also nur auf Vermutung, wenn man ihm die Nrn. 8. 44. 47. 48. 87. 109. 129. 130 und 167 zuschreibt.[2])

Mortimer, Peter, der der Zeit nach erste unter den verdienstvollen neueren Forschern auf dem Felde des protestantischen Chorals der Reformationszeit, war am 5. Dezember 1750 zu Puttenham in der Grafschaft Surrey in England geboren. Als Angehöriger einer Familie, die sich zur Herrnhutischen Brüdergemeine hielt, machte er seine tüchtigen wissenschaftlichen Studien auf den deutschen Schulanstalten dieser Gemeine zu Niesky und Barby, und war nach Vollendung derselben auch an herrnhutischen Schulen als Lehrer thätig: so 1774 zu Ebersdorf, 1775 zu Niesky und von 1777 an zu Neuwied. Später wandte er sich mehr litterarischen Arbeiten zu, war bei der Redaktion der „Nachrichten der Brüdergemeine" beschäftigt, schrieb eine Geschichte der Missionsthätigkeit derselben und übersetzte des Engländers Milner Kirchengeschichte ins Deutsche. In seinem Alter lebte er zurückgezogen, und wie es scheint in ziemlich beschränkten Verhältnissen, teils zu Dresden, teils zu Herrnhut, wo er am 8. Januar 1828 gestorben ist.[3]) — In seiner Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation", die 1821 mit Unterstützung des preußischen Ministeriums zu Berlin erschien,[4]) untersucht er das Wesen der alten Kirchentonarten,

[1]) Dieses G.-B. wurde in der Folge bis auf 402 „auserlesene, erwecklıche und geistreiche Lieder" erweitert und als sog. Kasseler G.-B. bis 1770 in den reformierten Gemeinden Kurhessens gebraucht. Vgl. Achelis, Der Entwurf zum Kirchen-G.-B. für die ev. Gemeinden des Konsistorialbezirks Kassel. Marburg 1888. S. 7 und 8.

[2]) v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. Notenbeisp. Nr. 13–16. S. 8—10, sowie im Text S. 37. 38, hat diese neun Melodien abdrucken lassen. Als „vermutlich von Landgraf Moritz erfunden" führt Zahn, Melodien I. Nr. 395. 404. 426. 453. 456—459 ꝛc. noch eine Anzahl von Weisen aus dem Casseler G.-B. von 1601 auf, die dann meist auch in dem G.B. von 1612 wieder erscheinen. — Tonsätze von Landgraf Moritz findet man neu zugänglich gemacht auch bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze ꝛc. I. 1845. Nr. 22. 54. 90. 121. 124. 129. 135. 139, v. Tucher, Schatz II. Nr. 104 114. 119. 123. 137. 138. 234. 238. 301. 338. 339. 341. 344. 349. 375. 439. 445. 447. 455. 469, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 16. III. Nr. 336. 522. 544; seine Mel. zu Ps. 95 steht als Choral „Erhebt, erhebet Gottes Ruhm" bei Wiegand, Hess. Ch.-B. 1844. Nr. 61. S. 46. — Bodenschatz, Florilegium Portense. 2. Ausg. 1618. I. Nr. 87 bringt ein „Hosanna 8 voc." von Moritz, aber nicht, wie Gerber, Altes Lex. I. S. 915 aus Walthers Bemerkung (Musik. Lex. 1732. S. 392: „etwas von seiner Komposition") gemacht und Fétis, Biogr. des Music. VI. S. 39 u. a. ihm nachgeschrieben haben: „mehrere Proben von seiner Komposition." Vgl. auch Eitner, Bibliogr. 1877. S. 237 u. S. 734.

[3]) Vgl. seinen Nekrolog in der Allg. musik. Ztg. 1841. S. 725. Zelter, der ihn 1822 in Dresden aufsuchte, und der dann in einem Brief an Goethe, dat. 29. Mai 1822, diesen und die Welt für den Mann zu interessieren suchte, fand ihn im Besitz eines einzigen Exemplars seines Werkes über den Choralgesang, und erzählt, daß M. mit seiner Frau für 6—8—10 Groschen wöchentlich leben mußte. Vgl. auch Fétis, Biogr. des Music. VI. S. 208—210.

[4]) Nachdem er sie ausführlich und unter Mitteilung von Auszügen in der Allg. musik.

die ihm zugleich die griechischen waren, weist deren Vorzüge für den Kirchengesang vor der modernen Tonalität nach und versucht zu beweisen, daß die Melodien der evangelischen Kirche aus dem 16. Jahrhundert sämtlich drei Kirchentönen: dem hypoionischen, hypodorischen und hypomixolydischen zugehören und daher auch harmonisch nach deren Gesetzen zu behandeln seien. Er hatte bei seinen Untersuchungen an Quellen nur das G.-B. der Böhmischen Brüder von 1566, sowie Goudimels und Heinrich Schütz' Psalmentonsätze zur Verfügung. Seine Schrift ist öfter erwähnt und citiert, als gelesen worden;[1]) es fand sich kein öffentlicher Beurteiler derselben und der Name Mortimer steht nicht im Namensverzeichnis des großen v. Winterfeldschen Werkes. Allein es wäre unrecht, daraus schließen zu wollen, daß die Schrift wert- und nutzlos sei. v. Winterfeld äußert sich an einem andern Orte[2]) ausführlich darüber. Er gesteht M. das ihm gebührende große Verdienst, einen verdunkelten Lehrgegenstand wieder an das Licht, und zumeist auch in das richtige Licht gestellt zu haben, zu, empfiehlt aber vorsichtigen Gebrauch, da bei M. aus Mangel an ausreichenden Hülfsmitteln, die Beispiele und also auch das aus ihnen Hergeleitete, nicht immer zuverlässig seien. Erwägt man aber, daß eine Benutzung der Quellen, von äußern Umständen ganz abgesehen für M. sehr schwierig sein mußte, da sie zu seiner Zeit noch fast ganz unzugänglich und vergessen waren, so muß man den Fleiß, mit dem er sich der schwierigen Arbeit unterzog, und den Scharfsinn, der ihn trotz aller Schwierigkeiten doch meistens zu dem Richtigen führte, nur um so höher achten.[3]) M.s Werk ist:

Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, daß in den Choralmelodien der Alten etwas ist, was heutzutage nicht mehr erreicht wird. Berlin 1821. G. Reimer. 4°. 153 S. Text und 112 S. Notenbeispiele, die 163 Choräle enthalten.

Mosengel, Johann Josua, ein tüchtiger älterer Orgelbauer zu Königsberg. Er war aus Eisenach gebürtig und wurde schon vor seiner Übersiedlung nach Preußen zu den besten Meistern seiner Kunst gezählt. In Königsberg baute er 1698 die

Ztg. 1819. Nr. 17. 18. S. 277. 293 und 1821. Nr. 3. 4. 5. S. 33. 49 und 65 angekündigt hatte.

[1]) Aug. Blüher hat, wie er in der Vorrede seines Ch.-B.s von 1825 mitteilt, die Choräle in den alten Tonarten ganz nach dem System M.s in Melodie und Harmonie behandelt, mit dem er in Herrnhut vielfache bezügliche mündliche Erörterungen hatte.

[2]) Vgl. Johannes Gabrieli und seine Zeit. I. S 100.

[3]) Über einen Joseph Mortimer, ebenfalls der Brüdergemeinde angehörig, bringt Schillings Universal-Lex. der Tonkunst. VII (Suppl.) S. 313—314 folgende, den Mitteilungen seiner Witwe entnommene, Angaben. Er war am 21. Okt. 1764 zu Monrne im nördlichen Irland geboren; studierte in Niesky und Barby, wurde 1787 Lehrer zu Neuwied, 1789 in England, 1801 zu Montmirail in der Schweiz, und 1812 Prediger zu Sarepta in Rußland. Er starb 29. Dez. 1837. Bei Schilling ist ihm die Schrift „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation" zugeeignet, was jedenfalls ein Irrtum ist, auch wenn er „musikalisch gut gebildet und namentlich ein meisterhafter Orgelspieler und Sänger" gewesen sein mag. Vgl. auch Fétis, a. a. O. VI. S. 210.

Orgel in der Löbenichtschen Kirche mit 48 Stimmen; von andern seiner Werke sind noch bekannt: die Orgeln zu Medenau 1694, zu Pobethen und zu Sackheim-Königsberg 1707.[1]) — Sein Schwiegersohn war ein jüngerer Casparini, der Sohn des Adam Horatius C. und Enkel des Eugen C. (vgl. den Art. „Casparini"). Dieser baute mit einem andern Mosengel, wahrscheinlich dem Sohne des vorigen, ein „mächtiges Orgelwerk" von 71 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal in die Domkirche (Kneiphof) in Königsberg.[2])

Moser, Aloys, der Erbauer der berühmten Orgel in der St. Nikolaikirche zu Freiburg in der Schweiz, war am 27. Juni 1770 als der Sohn des Orgelbauers Joseph Moser, der seine Kunst in der Werkstätte des alten Silbermann zu Straßburg erlernt hatte, zu Freiburg geboren.[3]) Er arbeitete von früher Jugend an im väterlichen Geschäft und ging dann mit 18 Jahren auf die Wanderschaft, die ihn in die Werkstätten des jüngeren Silbermann zu Straßburg, Krämers in Mannheim, Hubers in Köln und des Hoforgelbauers Anton Walter in Wien führte. Unter des letzteren Leitung baute M. verschiedene größere Orgelwerke in Östreich[4]) und Ungarn und kehrte erst nach langer Abwesenheit in die Heimat zurück, um das väterliche Geschäft zu übernehmen. Er baute nun namentlich in der französischen Schweiz eine Reihe guter Orgelwerke unter denen die Orgeln der Heiliggeist-Kirche zu Bern, der Kirche zu Bulle, der Kirche zu Estavayer, der Abtei Hauterive und mehrerer anderer Klosterkirchen hervorgehoben werden. Sein Hauptwerk, die Orgel der Pfarrkirche St. Nikolaus zu Freiburg erbaute er 1824—1834 und wurde dann noch nach Winterthur berufen, um für die dortige Stadtkirche eine größere Orgel auszuführen. Während der Arbeit an derselben starb er zu Freiburg am 23. Dezember 1839, 69½ Jahr alt,[5]) und seine Söhne: Moritz und Alexander Moser vollendeten nach seinen Plänen dieses Werk (47 kl. Stn.), an dem später Theodor Kirchner und Hermann Götz als Organisten angestellt waren. — Die Freiburger

[1]) Vgl. Mattheson im Anhang seiner Ausg. von Niedts Handleitung zum Generalbaß. II. S. 182. 185. Döring, Zur Gesch. der Musik in Preußen. 1852. S. 156.

[2]) Die Disposition dieses Werkes steht bei Marpurg, Krit. Beiträge. III. S. 513. Vgl. auch Adlung, Mus mech. org. I. S. 247, und Gerber, Neues Lex. III. S. 468.

[3]) Also nicht „im Württembergischen", wie Schilling, Lex. VII. (Suppl.) S. 314 und die ihm folgenden deutschen Biographen M.s wollen. Möglich ist, daß der Vater württembergischer Abkunft war.

[4]) So z. B. die große Orgel im Dom zu Salzburg, eine der größten Östreichs, mit 72 Stimmen; 1883 von Matthäus Mauracher restauriert. Vgl. Euterpe 1882 S. 167.

[5]) So nach „L'Orgue d'Aloys Moser, construit dans l'église de S. Nicolas à Fribourg en Suisse." 1840. 4°. 42 S. (Lief. 3 der „Souvenirs de Fribourg"). Vgl. Richard Liechty, Etude sur le Grand-Orgue de Saint-Nicolas de Fribourg. 1878. 4°. Fétis-Pougin, Biogr. des Mus. Suppl. II. S. 237. Nach Fétis, Biogr. des Music. VI. S. 189 wäre sein Todestag der 19. Dez. 1839, den ihm folgend alle neueren haben; vgl. Grove, Dict. of Music. II. 1880. S. 362.

Orgel, welche so, wie sie aus M.s Hand hervorgegangen, 62 kl. Stimmen auf 4 Manualen und Pedal enthielt, ist von Schweizerreisenden, die derselben gewöhnlich mehr Enthusiasmus als wirkliches Verständnis entgegenbrachten, gleich der Orgel zu Harlem über die Maßen gelobt worden.[1]) In Wirklichkeit war sie ein für jene Zeit ganz tüchtiges Werk mit trefflichen Grundstimmen nach deutscher Manier gebaut, aber auch mit mangelhaftem Gebläse und etwas schwerfälliger Mechanik.[2]) Seitdem ist dieselbe mehrfach verbessert worden: so durch Friedrich Haas in Luzern (vgl. den Art.), der ihr eine schöne Physharmonika und eine Klarinette beigab; dann durch Kiburz, der die Gambe, das Violoncello, die Flûte traversière, Basson und Oboe, sowie die Vox humana erneuerte und eine Posaune 32′ beifügte; endlich durch Joseph Merklin in Paris (vgl. den Art.), der ihr ein neues Gebläse gab, sie mit Pneumatik, sowie mit Kollektiv- und Kombinationszügen versah und damit 1878 auf die Höhe der Gegenwart brachte.

Mosewius, Johann Theodor, einer der gründlichsten Bachkenner seiner Zeit und eifriger Pfleger seiner Werke, wie hochgebildeter und unermüdlicher Förderer edelster Tonkunst überhaupt, war am 25. September 1788 zu Königsberg geboren. Zum Juristen bestimmt, durchlief er das Gymnasium seiner Vaterstadt, trieb aber neben den Schulstudien auch fleißig Musik und gewann bald eine besondere Vorliebe fürs Theater. Daher suchte er sich bei dem Musikdirektor Riel und dem Italiener Cartillieri im Gesang auszubilden und trat frühe schon in kleineren Rollen auf dem Theater in Königsberg auf. Seine schöne Baritonstimme verschaffte ihm bald auch in größeren Rollen Anerkennung. Nachdem er sich 1810 mit der jungen Sängerin Wilhelmine Müller (geb. 4. April 1792 zu Berlin, gest. 1825 zu Breslau) verheiratet hatte, wirkte er mit ihr gemeinsam bis 1816 in Königsberg, und von da ab in Breslau, das ihm zur zweiten Heimat wurde. Als seine Gattin 1825 starb, zog er sich vom Theater zurück und gründete im selben Jahre die Singakademie zu Breslau, die unter seiner Leitung eines der angesehensten Chorgesangsinstitute in Deutschland wurde. 1827 erhielt M. die Stelle eines zweiten Musiklehrers an der Universität und die Direktion des akademischen Instituts für Kirchenmusik; 1832 wurde er zum Musikdirektor der Universität Breslau ernannt, die ihm den Doktortitel verlieh und später wählte ihn auch die Akademie der Künste zu Berlin zu

[1]) Vgl. z. B. Louis Veuillot, Pèlerinages en Suisse. 7me Ed. S. 157, und Riobé, Quelques jours en Suisse — im Pariser Monde v. 22. Sept. 1864, sowie die deutschen Reisehandbücher.

[2]) Hamel, Manuel du Facteur d'orgues. 1849. III. S. 464 bemerkt daher mit Recht: „En écartant tout ce qu'il y a de ridicule et éxagéré dans les récits dont il est l'objet, et en jugeant cet instrument avec impartialité; on ne peut méconnaître qu'il merite une partie des éloges qu'on en a fait; mais on peut assurer aussi qu'il en existe en France et en Allemagne qui l'emportent sur lui par leur importance et la perfection de leur facture.“

ihrem Mitglied. Nachdem er noch am 4. Juli 1857 mit der Singakademie deren 25jähriges Jubiläum gefeiert hatte, starb er am 15. September 1858 zu Schaffhausen auf der Rückkehr von einer Schweizerreise. — Von ihm erschienen folgende Schriften über Bachs Matthäus-Passion und Kirchenkantaten, die „trotz einzelner thatsächlichen Irrtümer“ für alle, die in den Geist Bachs eingeführt werden möchten, von bleibendem Wert sind:[1])

1. Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. Berlin 1845. Guttentag. 4°. — 2. Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Mit Musikbeilagen. Berlin 1852. Guttentag. 4°. — Außerdem schrieb er: 3. Die Breslauische Singakademie in den ersten 25 Jahren ihres Bestehens. Breslau 1857, Hainauer. 8°.

Motette, Motett, Motetto, eine der ältesten und wichtigsten Formen des kunstmäßigen kirchlichen Figuralgesangs,[2]) deren Name wohl am natürlichsten von dem Altfranzösischen Môt, Wort, Spruch (ital. motto, Denkspruch, Diminutiv: motetto) hergeleitet wird.[3]) In den im 12. Jahrhundert hervortretenden ersten Versuchen mensurierten mehrstimmigen Gesanges wurde dem Cantus firmus oder Tenor anfänglich eine Stimme gegenüber gestellt, die Discantus (Déchant) hieß. Ihr folgten bald weitere Gegenstimmen und unter diesen eine, die, weil sie gegen die Textesworte des Tenors andere, etwa die eines Denkspruchs (Motto) hören ließ, Motetus genannt wurde. Von ihr erhielten dann Spruchgesänge dieser Art

---

[1]) Vgl. Lindner, Abhandlungen zur Tankunst. 1865. S. 105 und S. 150. Wie Mosewius van Bach dachte und sich an ihm auferbaute und hielt, sehe man in einem Briefe van ihm vom 10. Juli 1857 bei Lindner a. a. O. S. 164—167.

[2]) Über die ästhetische Idee der Matette und ihr Verhältnis zu den übrigen Farmen der Kirchenmusik bemerkt Lange, Die kirchliche Hymnologie. 1843. S. 71 und S. 90: „Die Matette drückt den Gipfelpunkt der lyrischen Begeisterung einer Gemeinschaft aus . . . Der einfache Chargesang entfaltet sich und stellt in den freien Verschlingungen der Motette das harmanische Leben der begeisterten, weissagenden Gruppe dar, deren Glieder alle einen Gedanken vartragen, jeder in seiner besanderen Auffassung und Freiheit. Diese Verwicklungen der Matette steigern sich bis zu dem Punkte, wo die Verschlingung des Chores sich auflöst, wa die Stimmen auseinander treten, um durch den Wechsel von Arien, Duetten, Terzetten und Charstücken wieder eine höhere Einheit darzustellen, die Kantate.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 425: „Mat, ein Wart, item etliche Warte, Zeilen, oder ein Spruch, vam alten lateinischen Warte muttum, welches gleichfalls ein Wort geheißen. Denn bey dem Festo bedeutet mutire saviel als loqui, reden; und bei dem Lucilio findet man: non audet dicere multum, er getrauet sich nicht ein Wart zu sagen, ader zu muchsen.“ Andere Ableitungen nach Prätorius, Synt. mus. III. S. 6 bei Gengenbach, Musica nova. 1626 find: „Muteta, quasi mutata, à mutando, eo quod Harmoniae et Fugae in vicem quasi commutentur: uti Versus à vertendo dicitur. — Motecta, quasi Modo recta, quod Modus Musicus seu Tonus tacite et quasi recte lateat. — Moteta à motando, quod gravitate sua et naturali quasi artificio penitissime moveat. — Modeta à modulationis elegantia.“ Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 577. Anm. 2.

den Namen Motetten.[1]) Als einer der ersten, welcher rein kirchliche Motetten schrieb, die zu ihrer Zeit große Anerkennung fanden, gilt Philipp von Vitry, von dem auch noch eine im Anfang des 14. Jahrhunderts verfaßte Ars compositionis de Motetis vorhanden ist (Bibliothek zu Paris). Zur ausgebildeten kontrapunktischen Kunstform von feststehender typischer Gestaltung aber wurde die Motette unter den Händen der alten niederländischen Meister, vor allem durch Josquin des Prés. Der dem gregorianischen Gesang, gelegentlich auch einem weltlichen Liede entnommene Cantus firmus, den der Tenor führt, wurde mit gleichsam kommentierenden Gegenstimmen überbaut, welche sich „in den mannigfachsten kontrapunktischen Gestaltungen um ihn gruppierten, meist als Gewebe sinnreicher Nachahmungen und fugierter Sätze, während sich der Tenor mit seinem Spruchsatze nicht selten durch einen Nachahmungskanon in der Quarte oder Quinte selbst wieder verdoppelte oder öfter auch in zwei Abteilungen der Motette (Pars prima, pars secunda) vollständig und unverändert wiederkehrte, aber jedesmal der Träger einer andern darauf gebauten kontrapunktischen Durchführung wurde. Die Haltung der Motette war insgemein eine ruhigere, maßvollere als jene der Missa, die eigentlichen Künste drängten sich weniger in den Vordergrund, dabei war aber die Schreibart durchaus eine sehr reiche, wobei freiere Imitationen, wie strengere kanonische Nachahmungen in oft ungemein kunstvoller Verwebung angewendet wurden. Der hohe Motettenstil macht eine dem bei aller Männigfaltigkeit seiner inneren Textur gleichmäßig in ruhiger Unerschöpflichkeit fortströmenden Hexameter der antiken Epiker analoge Wirkung; er trägt daher im wesentlichen den Charakter des Erhabenen.“[2]) Als ausschließlich kirchliche Tonform, die ihrer hauptsächlichsten Bestimmung nach als musikalische Einkleidung der wechselnden Meßtexte des Introitus, Graduale und Offertorium zur Ergänzung der musikalischen Feier der Messe dienen sollte, haben insbesondere Palestrina und die ihm folgenden Meister der römischen Schule, sowie Orlandus Lassus und die Venetianer samt den ihnen nachstrebenden deutschen Meistern in der Zeit von c. 1560 bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein die Motette behandelt und in ihr neben der Messe das Höchste und Edelste geschaffen, was der älteren Kompositionsweise im polyphonen Vokalstil zu erreichen

[1]) Vgl. Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 337. Johannes de Muris, Speculum mus. VII. 3 benennt in vierstimmigen Sätzen die vier Stimmen Tenor, Triplum, Motetus, Quadruplum.

[2]) Vgl. die weiteren Ausführungen über die Motette der Niederländer und ihre Verwendung auch zu halb weltlichen (Trauermotetten auf vornehme Personen) und ganz weltlichen Zwecken (Dedikationen, Lobmotetten) bei Ambros, Gesch. der Musik III. S. 47—56; auch W. S. Rockstro in dem Art. „Motet“ bei Grove, Dictionary of Music. II. S. 371—376. — Luthers bekannter Ausspruch über die Motette, der sich hauptsächlich auf die der Niederländer bezieht, steht bei Walch, Luthers Werke. Bd. XIV. S. 607. — Eine ungemein reichhaltige und wertvolle Sammlung von Motetten der Niederländer ist Franz Commers „Collectio Operum Musicorum batavorum Saeculi XVI.“

möglich war.[1]) Diese klassische ältere Motette diente gleicherweise der katholischen wie der evangelischen Kirche, die ja erst im 17. Jahrhundert anfing, sich eine eigene Kirchenmusik zu bilden. Was in dieser zunächst die liturgische Stellung der Motette betrifft, so behielt sie diese als Introitus bei, als Graduale aber wurde sie in den „Evangelien- und Epistelsprüchen" nach und nach zur Hauptmusik und später von der Kantate teilweise absorbiert, und als Offertorium, das seine Bedeutung als solches im evangelischen Gottesdienst verlor, kam sie unter die Gesänge während der Distribution; außerdem war sie noch bei kasualen Veranlassungen, wie Hochzeits- und Trauerfeierlichkeiten gebräuchlich.[2]) Ihr Text blieb teils der lateinische, teils wurde derselbe das deutsche Bibel- und Liedwort. Wesentlich anders gestaltete sich die Sache aber in musikalischer Hinsicht. Die evangelische Kirchenmusik wurzelt im neuen harmonischen Musiksystem und diesem sich anzupassen, auf seiner Grundlage neue Blüten und Früchte zu treiben war daher die Aufgabe der evangelischen Motette. Es kam für sie (wie Spitta treffend bemerkt) darauf an, „eine Menge gegensätzlicher Momente zu einer höheren Einheit aufzulösen. Es galt, die instrumentalen Errungenschaften zu verwerten, aber so zurückhaltend, daß nur ein temperierender Schimmer von ihnen auf die reine Fläche des Vokalkörpers fiel; es galt, sich zum harmonischen Tonsystem zu bekennen, aber mit stetem Bedacht, daß die Form der Motette eigentlich dem polyphonen System vergangener Jahrhunderte angehöre; es galt, die Bewegung der Accordmassen auf den Leitstern der darüber schwebenden Melodie in jedem Augenblick zu beziehen, und doch nicht zu vergessen, daß Stimmen Individuen sind mit der Berechtigung eines selbständigen Ganges. Den musikalischen Plan galt es aufzustellen, welcher mit einer nur vom Gefühl zu prüfenden Logik die einander ablösenden Teile zum vernunftgemäßen Ganzen verwebt, dabei aber dennoch den gedankenmäßigen Forderungen der mitwirkenden Poesie nicht ins Gesicht zu schlagen. Und vor allem war es die Aufgabe, jener subjektiven Wärme und Innigkeit, welche die künstlerische Signatur des 17. Jahrhunderts bildet, auf ihrem eigensten Gebiete den gebührenden Platz zu erobern, ohne doch jene feine und nach den Verhältnissen so flüssige Linie zu überschreiten, welche das individuell Empfundene

[1]) Palestrinas Motetten sind in der neuen Gesamtausgabe seiner Werke (Leipzig, Breitkopf & Härtel) vollständig zugänglich gemacht; von Lassus enthält die schon genannte Sammlung Commers eine große Anzahl. Von Motettensammlungen nennen wir: das „Florilegium Portense" von Erhard Bodenschatz. 1603. 1618. 1621. 2 Teile mit 115 und 150 Gesängen (vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 237—238 u. S. 266. 267, sowie Grove, Dict. I. S. 252—254), und das „Promptuarium musicum" von Abraham Schadäus. 1611—1617 4 Teile mit 436 Stücken von 114 Komponisten (vgl. Eitner, a. a. O. S. 251—253), sowie die neue von Proske, Musica divina II. 1855 mit 180 Stücken auf alle Tage des Kirchenjahrs.

[2]) Vgl. über die Verwendung der Motette im Gottesdienst zu Leipzig zur Zeit Seb. Bachs Spitta, Bach II. S. 427. 428; auch z. B. das Sachsen-Weißenfelsische Gesang- und Kirchenbuch. 1714.

von dem allgemein Verständlichen (kirchlich Gemeindemäßigen) absperrt." Man wird sich nicht wundern dürfen, wenn die Lösung solcher gewichtigen Aufgabe nur einzelnen Motettenkomponisten des 17. Jahrhunderts annähernd gelang, und wenn unter dem Andrang einer Fülle von neuen Formen, welche durch Anregung des evangelischen Gottesdienstes hervortrieb, und auch von der Motette Berücksichtigung heischte, die Grundform dieser selbst mehr und mehr schwankend und unsicher wurde, bis ihre charakteristischen Merkmale (Mehrstimmigkeit, ohne instrumentale Begleitung) so sehr in Vergessenheit geriet, daß man konzertierende Stücke und selbst begleitete Sologesänge Motetten nannte.[1]) Der erste Meister im neuen Musikstil, Heinrich Schütz, suchte in der Motette noch zwischen Altem und Neuem zu vermitteln, indem er in seinen „Musicalia ad chorum sacrum" (1648) zwar dem harmonischen Gesichtspunkt volle Rechnung trägt, zugleich aber die ununterbrochene Verknüpfung der verschiedenen Motetten-Gedanken in der älteren Weise festhält. Andere Motettenkomponisten des 17. Jahrhunderts brachten Elemente aus dem geistlichen Konzert, aus den sich entwickelnden Formen der Orgelmusik, außerdem die instrumentale Begleitung besonders der Orgel hinzu: aber keiner unter ihnen vermochte diese Elemente mit dem Hergebrachten so zu verarbeiten, daß er zu einer geschlossenen Form der Motette durchgedrungen wäre, und einzig der treffliche Johann Christoph Bach (vgl. den Art.) hat in derselben Höheres, in seiner Art Mustergiltiges geleistet. Etwas „ganz Eigenes und Gewaltiges" aber auch in der Gattung der Motette nochmals zu erreichen, war Seb. Bach vorbehalten und zwar auf Grundlage seiner Orgelmusik und eben darum in engem Zusammenhang mit seiner Kantate. Wie den Stil der Bachschen Kantate, so hat die Orgelmusik auch „den Stil seiner Motette im ganzen bestimmt, die Eigentümlichkeit der Melodiebildung, die überall auf die Gesetze der harmonischen Fortschreitung gegründete Polyphonie sind durch sie bedingt, sie hat im besondern bewirkt, daß der Choral seine volle Bedeutung zurück gewann. Die centrale Kunstform der Kantate Bachs, in welche alles einging, was an lebensfähigen und fortbildungswürdigen Elementen in der musikalischen Formenwelt jener Zeit vorhanden war, hat auch die Motette aufgezehrt, die dann aus ihr nicht sowohl neu herausgeboren als vielmehr nur wieder losgelöst worden ist. Weniger eine selbständige Kunstgattung, als ein Absenker der Kantate steht Bachs Motette da."[2])

Motz, Georg, ein Kantor zu Tilsit in Preußen, der sich lebhaft und mit Geschick an dem im Anfang des 18. Jahrhunderts geführten litterarischen Streit wegen der neuen („theatralischen") Kirchenmusik beteiligt hat. Er war 1653 zu

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 424; Gerber, Neues Lex. I. S. 285 (sub. voc. „Bassani"); Mattheson, Beschütztes Orchester. 1717. S. 133.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 428. 429, sowie die eingehende Besprechung aller Motetten Seb. Bachs S. 426—443. Über die Motetten Joh. Michael Bachs und Joh. Christoph Bachs vgl. das. I. S. 58—95.

Augsburg geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem dortigen Kantor Georg Schmetzer. Dann besuchte er das Alumnat zu Worms, um sich auf das akademische Studium vorzubereiten, ging aber bald ganz zur Musik über und wurde Hofmusikus des Fürsten zu Eggenburg in Laybach. Diese Stelle gab er, nachdem er eine Reise nach Italien gemacht hatte, 1680 auf und wanderte nach Norden. Am 2. Februar 1682 kam er nach Tilsit, wo eben der Kantor gestorben war, und erhielt dessen Stelle, die er dann während 38 Jahren verwaltete. Die Zeit seines Todes ist unbekannt; doch lebte und schrieb er noch 1724 als 71jähriger Greis. — Der Pastor Gerber zu Lockwitz bei Dresden hatte in seiner Schrift „Unerkannte Sünden der Welt ꝛc." Dresden 1703. 3 Bde. auch „Von dem Mißbrauch der Kirchenmusik" und „Von dem Liederverderben, item, vom hoffärtigen Singen" gehandelt und die neu eingeführte Kirchenkantate verurteilt. Gegen ihn wandte sich nun M. in den beiden folgenden Schriften:

1. „Die verteidigte Kirchenmusik ꝛc." 1705. 264 S. 8. — 2. „Abgenötigte Fortsetzung der verteidigten Kirchenmusik ꝛc." 1708. 208 S. 8° und verteidigte die neue Kirchenmusik in einer Weise, daß ihm Forkel das Zeugnis geben kann: „Der Verf. war ein sehr gelehrter Mann, der seinen Gegner mit echten, gründlichen und philosophischen Kenntnissen zu bestreiten wußte. Außerdem verstand er auch die Kunst, alles gut und lebhaft vorzutragen." — Eine weitere Schrift „Von der großen, unbegreiflichen Weisheit Gottes, in dem Gnadengeschenke der geistlichen Sing- und Klingkunst" ist Mskr. geblieben.[1])

Muck, Friedrich Johann Albrecht, war am 24. April 1763 zu Forchheim im Öttingenschen geboren und studierte später zu Erlangen Theologie. Er wurde 1788 Pfarrer zu Euerbach bei Schweinfurt, dann 1800 zu Iggesheim, endlich Dekan und Hauptprediger zu Rothenburg ob der Tauber, wo er 1840 noch lebte. Er war Komponist und musikalischer Schriftsteller („Liturgische Versuche" und ein „Beitrag zur liturgischen Musik"), von dem hier anzuführen ist:

Biographische Notizen über die Komponisten der Choralmelodien im Bayrischen neuen Choral-Buche (in dem von 1820 nämlich). Erlangen, Palm & Enke. 1823. VIII u. 103 S. 8°.

Mühling, August, Organist und Musikdirektor zu Magdeburg, war 1782 zu Raguhn im Anhalt-Dessauischen geboren und besuchte später die Thomasschule zu Leipzig, wo er unter Joh. Ad. Hillers und A. E. Müllers Leitung auch seine musikalische Ausbildung erlangte. 1809 erhielt er die Stelle des Organisten und Kantors am Gymnasium zu Nordhausen, und 1823 folgte er der Berufung als Organist an St. Ulrich und Musikdirektor nach Magdeburg, wo er am 2. Februar 1847 verstorben ist. — Er war ein ziemlich fruchtbarer Komponist von Oratorien,

[1]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte. 1740. S. 240. Universal-Lexikon. Bd. XXI. S. 1963. Forkel, Allgemeine Litteratur der Mus. 1792. S. 156 und 497. Gerber, Neues Lex. III. S. 469—472.

Orchesterwerken, Gesängen, Klavier- und Orgelstücken in dem etwas zopfig-geistesarmen Stil seiner Zeit. An kirchlichen Werken sind von ihm anzuführen:

1. Motetten ohne Fugen für Singchöre und Singinstitute. Op. 11. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 2. 100 kurze instruktive Orgelstücke. Op 50. 2 Hfte. Bonn, Simrock. — 3. 30 kurze u. leichte Orgelstücke. Op. 52. Das. — 4. Choralbuch, in welchem die gebräuchlichsten Choral-Melodien sowohl mit Rücksicht auf Orgel- und Klavierspiel, als auf Chorgesang vierstimmig bearbeitet, wie auch mit Bezifferung und einfachen Zwischenspielen versehen sind. Op. 60. Magdeburg im Verlag der Creutzschen Buchhandlung. 1842. qu. 8°. 1 Bl. Vorr., 2 Bl. Reg., 143 S. mit 111 vierst. Chorälen. — 5. Orgelkompositionen in allen Formen und Gattungen. Lieferg. 1—4. 12 Nachspiele. Erfurt, Körner. —

Sein Sohn war:

Mühling, Heinrich August Julius, geboren zu Nordhausen am 3. Juli 1810. Er besuchte das Gymnasium zu Nordhausen und von 1823 an, da er mit seiner Familie nach Magdeburg übergesiedelt war, die Domschule in letzterer Stadt. 1830 bezog er die Universität Leipzig, um Jurisprudenz zu studieren, ging aber schon nach Ablauf des ersten Semesters, gleichzeitig mit R. Wagner und O. Nikolai zur Musik über und wurde ein Schüler des damaligen Thomaskantors Weinlig. Nach vollendeten Studien ließ er sich 1835 zu Magdeburg nieder und übernahm hier von 1840 an zuerst als Stellvertreter des Vaters, dann selbständig die Leitung der Winter-Abonnements-Konzerte, die er bis 1880 in anerkannt geschickter Weise führte. 1844 wurde er zugleich Organist an der Ulrichskirche und bald darauf auch zum königl. Musikdirektor ernannt. Er starb zu Magdeburg am 20. Februar 1880. — Von seinen Werken sind hier zu nennen:

Op. 1 u. 3. Präludien und Phantasien für Orgel. Heft 1. 2. Magdeb., Fabricius. — Op. 5. Orgelkompositionen: Heft 1. Choralvorspiele. Heft 2. Präludien. Heft 3. Postludien und Phantasien. Magdeb., Schmilinsky. — Op. 12. Der 24. Psalm für Mchor. u. Orch. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 13. Motette für 4st. Mchor., Orgel u. 4 Posaunen. Ebendas. —

Müller, Bernhard, der verdiente Gründer und Leiter des bekannten Salzunger Kirchenchores, war am 25. Januar 1824 zu Sonneberg im Meiningenschen geboren und erhielt seine erste musikalische Bildung bei dem Kantor Behlert daselbst. Von 1840 an besuchte er mehrere Jahre das Lehrerseminar zu Hildburghausen, um sich zum Lehrer auszubilden. Daneben machte er aber unter der Leitung tüchtiger Lehrer, wie Heinrich Bogenhardt und Kammermusikus Mahr, auch noch gründliche Musikstudien. Nach Absolvierung des Seminars wirkte er zunächst längere Zeit als Lehrer und Dirigent eines Gesangvereins zu Koburg, bis er 1850 als Kantor an die Stadtkirche und Lehrer nach Salzungen berufen wurde. Hier gründete er 1852 den Kirchenchor, den er durch unermüdliche und praktisch einsichtige Thätigkeit nach und nach zu einer Leistungsfähigkeit im kirchlichen a cappella-Gesang heranzog, die

denselben dem Berliner Domchor nahezu ebenbürtig und seit 1860 in den weitesten Kreisen aufs vorteilhafteste bekannt machte. Der Chor bestand aus c. 60 Sängern (40 Knaben und 20 Herren aus dem Städtchen Salzungen) und zeichnete sich durch Wohlklang, tadellose Reinheit der Intonation und sorgfältigste Nüancierung im Vortrage aus;[1]) dabei ging das Streben des Dirigenten mit Erfolg nicht nur auf technische Vollendung, sondern auch auf geistige Durchdringung und Belebung der vorgetragenen Gesänge vergangener Jahrhunderte. Die besondere Protektion des Herzogs von Sachsen-Meiningen ermöglichte es Müller, die hervorragenden musikalischen Kunstinstitute Deutschlands, sowie den Gesang der päpstlichen Kapelle in Rom kennen zu lernen. 1870 wurde er zum Herzogl. Sachsen-Meiningenschen Kirchenmusikdirektor ernannt und ihm die Pflege des Kirchengesangs und die Oberleitung aller Kirchenchöre des Herzogtums übertragen. Er starb am 15. Dezember 1883 erst 58 Jahre alt.

Müller, Christian, ein bedeutender Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, der namentlich als Erbauer der berühmten Orgel zu Harlem, die lange als eines der größten und besten existierenden Orgelwerke galt, sich einen Namen gemacht hat. Über seine Lebensumstände wissen wir nur, daß er 1690 zu St. Andreasberg im Harz geboren war, später zu Amsterdam seine Werkstätte hatte, aus der während 50 Jahren, 1720—1770, eine ziemliche Anzahl tüchtig gearbeiteter Orgelwerke verschiedener Größe hervorgegangen sind,[2]) und daß er 1770 oder 1771 während des Baues einer Orgel in der Hauptkirche St. Stephan zu Nymwegen, die noch größer als die Harlemer werden sollte und die dann Ludwig König (vgl. den Art.) aus Köln vollendete, gestorben ist. Auch ein Sohn von ihm, der ebenfalls Orgelbauer war, ist noch bekannt.[3]) — Die Orgel in der Hauptkirche („Groote Kerk") St. Bavon zu Harlem wurde am 23. April 1735 begonnen und am 13. September 1738 vollendet. Sie hat auf 3 Manualen und Pedal 60 klingende Stimmen, darunter zwei von 32′ (Principal von reinem englischen Zinn im Prospekt, und Posaune) und acht von 16′, mit im ganzen 4088 Pfeifen. Die Principale (Principal 16′ und Oktav 8′ des HW.s, Principal 8′ des Rückpositivs und Principal 8′ des Echowerks) haben zur Verstärkung des Diskants vom mittleren b an aufwärts für jeden Ton zwei Pfeifen, und auch die Chöre der Mixturen sind nach oben vermehrt. Das gesamte Pfeifenwerk der ursprünglich gesetzten 59 Stimmen ist von

[1]) Vgl. Allg. musik. Ztg. 1864. Nr. 25. S. 437. 1869. Nr. 33. S. 263. Nach seinem Muster bildeten sich 1863—1864 an mehreren Orten in Thüringen ähnliche Chöre, so in Eisenach und Neustadt a. d. H., deren Leiter beide auch Müller hießen. Allg. musik. Ztg. 1864 Nr. 33. S. 566.

[2]) Man findet die größeren derselben nach Joachim Heß (vgl. den Art.) verzeichnet bei Gerber, Neues Lex. III. S. 508; Grégoire, Histoire de l'Orgue. 1865. S. 153. 154. 292 u. a.

[3]) Von ihm hat Grégoire, a. a. O. S. 292 ebenfalls einige Werke verzeichnet.

Metall (Principale englisch Zinn, inneres Pfeifenwerk eine Mischung als halb Zinn, halb Blei) und nur ein einziger, später noch zugegebener Subbaß 16′ aus Holz. Das ganze Werk mit seinem prächtigen, wahrhaft luxuriös ausgestatteten Gehäuse kostete 59000 Gulden, wovon M. 21600 Gulden samt der alten Orgel erhielt.[1])

Müller-Hartung, Karl, Hofkapellmeister zu Weimar, ist am 19. Mai 1834 zu Stadt-Sulza im Weimarischen geboren. Von seinen Eltern zum Theologen bestimmt, machte er seine Gymnasialstudien zu Nordhausen und von 1852 an zu Weimar; doch trieb er daneben auch fleißig Musik, und ging, nachdem er noch kurze Zeit in Jena Theologie studiert hatte, ganz zur Musik über. Seine Ausbildung zum Musiker erlangte er bis 1857 unter der Leitung des trefflichen Kühmstedt zu Eisenach, und wurde, nachdem er einige Jahre als Theatermusikdirektor zu Dresden fungiert hatte, 1859 der Nachfolger seines Lehrers als Musikdirektor am Seminar zu Eisenach. In diesem Amte wirkte er mit großem Fleiß und so glücklichem Erfolge, daß er schon 1864 als Anerkennung seiner Thätigkeit den Professorstitel erhielt. 1865 wurde er an die Stelle Montags als Kirchenmusikdirektor nach Weimar berufen, hier 1869 zum dritten Hofkapellmeister ernannt und 1872 außerdem noch als Direktor an die Spitze der großherzoglichen Orchester- und Musikschule gestellt. Er ist ein begabter, durch tiefe und umfassende Studien gebildeter Tonsetzer, der namentlich in seinen Orgelsonaten das Streben bekundet hat, die bisherigen Grenzen der Orgelmusik zu erweitern, und eine neue Gattung geistlicher Konzertmusik zu schaffen, in der die Orgel den ganzen Reichtum ihrer Mittel entfalten kann. — Von seinen Werken sind hier zu verzeichnen:

1. Drei Sonaten für Orgel. Weimar 1861. Kühn. Nr. 1. H-moll, über den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"; Nr. 2. F-moll, über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten"; Nr. 3. D-dur, über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott (letztere 1883 in 2. Ausg. bei R. Sulzer in Leipzig erschienen). — 2. Psalm 42 für Sopransolo, gem. Chor u. Orgel. Leipz., Sulzer. — 3. Psalm 84 für Baritonsolo, Männer-

[1]) Auf welchem Wege diese Orgel ihren Weltruf erlangte, mag ein Reisender (F. W. Dethmar, Erinnerung an Holland und seine Bewohner. Essen 1839. S. 151) erzählen: „Wir eilten in die Kirche zu Harlem und ich wies meinem Freunde einen Platz an, wo er am besten hören konnte. Ich aber ging erst zum Organisten (vermutlich J. P. Schumann, der von 1801—1858 an dem Werk angestellt, nach Grégoire übrigens nur ein mittelmäßiger Spieler war) hinauf und bat ihn, das Zarteste und Gewaltigste, dessen seine Orgel fähig wäre, uns vorzutragen. Er hielt uns für würdig (?), dieselbe in ihrer wunderbaren Kraft und Schönheit kennen zu lernen. Sein Thema war vorzüglich die Natur, welche er in allen ihren Bewegungen nachzuahmen suchte. Ein sanftes Säuseln wächst allmählich zum heftigsten Orkane an; das Gewitter steigt herauf und bricht los in den gewaltigsten Donner mit Platzregen und Hagel. Man fürchtet das Kirchengewölbe werde einstürzen. Dann wird ein Tedeum angestimmt über die Rettung und man meint Engelstimmen aus dem Himmel zu hören. Die Choräle, die Fugen, die Harmonien rühren und ergreifen bis zur Anbetung. Die ganze Schöpfung mit den lieblichen Tönen der Waldsänger und mit dem Gebrülle der großen Ungeheuer wird vor dem Hörer aufgeschlossen."

chor und Orgel. Das. — 4. Psalm 95 für Sopransolo, gem. Chor und Orgel. Das. — 5. Psalm 96 für Baritonsolo, 6stimm. gem. Chor, Harfe und Orgel. Das. — 6. Choralbuch zu dem G.-B. für die evang. Landeskirche im Großherzogtum Sachsen, im Auftrag des Kultusministeriums bearbeitet. Weimar 1884. L. Werner. 4°. 180 Choräle. — 7. Zweistimmige Fuge C-moll für Orgel. Leipzig, Rieter-Biedermann. — 8. Liturgische Chöre zur Feier der Wartburggottesdienste. Part. u. Stn. Erfurt, Körner.[1]) —

Müller, eine Orgelbauerfamilie in Breslau, in deren Werkstätte eine größere Anzahl neuer Orgeln gebaut und zahlreiche Orgelreparaturen ausgeführt worden sind. Der Gründer des Geschäftes, Johann Christian Benjamin Müller, ist im Jahr 1769 geboren und hat seine Kunst wahrscheinlich bei dem älteren Engler (vgl. den Art.) erlernt. Um 1790 ging er mit seinem Jugendgenossen, dem jüngeren Johann Gottlieb Benjamin Engler auf die Wanderschaft, begann dann um 1800 selbständig zu arbeiten und machte sich namentlich durch den gelungenen Bau der großen Orgel in der Domkirche zu Breslau einen Namen. In dem hohen Alter von 78 Jahren starb er zu Breslau am 1. November 1847. — Sein Sohn Moritz Robert Müller, geboren 1803, arbeitete anfänglich gemeinschaftlich mit dem Vater, machte sich aber später selbständig und leistete ebenfalls noch ganz Tüchtiges in seinem Fache. Er starb 1866 während des Baues der Orgel der Sandkirche zu Breslau, den dann sein Sohn, Alfred Müller, vollendete. Dieser war am 10. November 1833 geboren; er baute noch verschiedene Orgeln in Breslau (Kreuzkirche, Michaeliskirche, Synagoge u. a.), vermochte aber namhaftere Erfolge nicht mehr zu erreichen und starb in ziemlich mißlichen Verhältnissen am 14. Juli 1885. — Von größeren Werken dieser drei Orgelbauer nennen wir:

1. Die Orgel der Domkirche zu Breslau. 1801—1805. 60 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 2. Die Orgel der Kirche der 11000 Jungfrauen zu Breslau. 1826. 27 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 3. Die Orgel der Kirche St. Adalbert in Breslau. 1835—1837. 24 kl. Stn. 2 Man. u. Ped. — 4. Die Orgel der lutherischen Kirche zu Warschau. 1837—1839. 27 kl. Stn. u. 2 Man. u. Ped. — 5. Die Orgel der Stiftskirche zu Trebnitz. 1842. 33 kl. Stn. 3 Man. und Ped. — 6. Die Orgel der Pfarrkirche zu Katscher. 1844. 20 kl. Stn. 2 Man. u. Ped.[2]) —

Müller, Johann Daniel, von dem Gerber, Neues Lex. III. S. 512 nichts weiter weiß, als daß er Konzertdirektor zu Frankfurt a. M. gewesen sei, gab heraus:

Vollständiges Hessen-Hanauisches Choral-Buch, welches so wohl die Melodien der 150 Psalmen Davids, als anderer in beyden Evangelischen

[1]) Weitere Kirchenmusikwerke hat M.-H. noch im Mskr. So steht z. B. in der Zeitschrift „Der Chorgesang". 1886. Nr. 1. S. 10 die Notiz: „Derselbe hat auch zu den evangelischen Hauptfesten die entsprechende Musik für Soli, Chor und Orgel geschrieben."

[2]) Der ältere Müller hat unter dem Namen Portunalflöte 8' (vgl. den Art.) ein neues, von ihm erfundenes Orgelregister eingeführt. Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 80. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 21.

Kirchen unsers Deutschlands bisher eingeführten alten und neuen Lieder in sich fasset: Zum allgemeinen Nutzen für Kirchen und Schulen, auch Privat-Andachten auf eine gantz neue Art eingerichtet und mit einem dazu nöthigen Vorbericht herausgegeben . . . Frankfurt am Mayn, bey Stocks Erben, Schilling und Weber. MDCCLIV (1754). 4°. 2 Bl. Widmung, 1 Bl. Vorber., 1 Bl. Ordnung der Psalmen; 116 Seiten Melodien der sämtl. Psalmen mit beziff. Bässen. 1 Bl. Reg. — Vollständiges Hessen-Hanauisches Choral-Buch, welches die Melodien der in beyden Evangelischen Kirchen unseres Deutschlands bisher eingeführten alten und neuen Lieder in sich fasset: zum allgemeinen Nutzen für Kirchen-, Schulen-, Privat-Andachten in dieser Form herausgegeben . . . Franckfurt am Mayn, bey Stocks Erben, Schilling u. Weber. MDCCLIV. 4°. 230 nicht paginierte Blätter mit 745 nummerierten und 122 nicht nummerierten Melodien mit beziff. Bässen; 14 Bl. Register. Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 190. 191. — Nach Koch, Gesch. des K.-L. VI. S. 538 bildete es den Übergang zu dem Hessischen Ch.-B. von Joh. Becker (vgl. den Art.), d. h. zu den Orgelchoralbüchern auch in der reformierten Kirche.

Müller, Johann Immanuel, war am 1. Januar 1774 in dem jetzt Weimarischen Dorfe Schloß-Vippach bei Erfurt geboren und besuchte von 1785 an das Gymnasium und Seminar in letzterer Stadt, wandte sich aber vorzugsweise der Musik zu, in der er von dem Musikdirektor Weimar und den Organisten Kluge und Kittel unterrichtet wurde. Kaum 20 Jahre alt, erhielt er die Stelle eines Organisten an der Reglerkirche zu Erfurt und bald darauf 1794 die des Kantors und Lehrers zu Kerspleben, die er dann 16½ Jahre inne hatte. Vom 10. Januar 1811 an wirkte er in anerkannt tüchtiger Weise als Kantor und Schulkollege der Kaufmannskirche und Musikdirektor am Gymnasium und Seminar zu Erfurt bis an seinen Tod, am 25. April 1839. — M. war ein fleißiger Kirchenkomponist in der geistesarmen und oberflächlichen Weise seiner Zeit, und seine zahlreichen Kirchenstücke: 6 Messen, 30 Kantaten, Hymnen, Psalmen, Motetten) wurden in den Kirchen Thüringens viel gesungen, auch seine Konzerte, Variationen, Choralbearbeitungen ꝛc. für Orgel waren verbreitet. Doch wurde davon nur Weniges gedruckt und so ist er jetzt längst verschollen.[1])

Müller, Johann Michael, Musikdirektor, Organist und Präceptor (Tertius) am reformierten Gymnasium zu Hanau.[2]) Er war 1683 zu Schmalkalden geboren und hat außer einigen weltlichen Musikwerken[3]) herausgegeben:

---

[1]) Ein summarisches Verzeichnis seiner Werke findet man bei Schilling, Lex. Supplement-Bd. 1841. S. 317. Als gedruckt findet sich bei Hofmeister, Handbuch der musik. Literatur. II. S. 325. III. S. 21 nur angezeigt: Op. 76. Variat. über die Choral-Melodie: Valet will ich dir geben, nebst Vorspiel. Erfurt, Körner. — Op. 36. Trio und Fuge für Orgel. Ebendas. — Cramers Hymnus an Gott, für 4 Singstn. u. Orch. Erfurt, Mayer.

[2]) Nicht „Hannover", wie Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 599 irrtümlich angibt.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 427. Gerber, Altes Lex. I. S. 984. Ders. Neues Lex. III. S. 513.

1. Neu-aufgesetztes, vollständiges Psalm- und Choralbuch 2c. Franckfurt a. M. 1719. 4°. — Neue Ausgabe: Neu-aufgesetztes, vollständiges Psalm- und Choralbuch, in welchem nicht allein die Hundert und Funffzig Psalmen Davids, sondern auch beyder Evangelische Kirchen-Gesänge, mit vielen Abweichungen, nebst des Neanders Bundes-Liedern, unter welchen diejenige, so bißhero nach keinen bekandten Melodien gesungen worden, in fügliche Melodien gesetzt, und insgesamt auf das Clavier mit einem richtigen Baß und sehr starkem Register aufs neue versehen. Mit vielen Melodien vermehrt und herausgegeben, von Johann Michael Müller, Direct. Musicae, Org. und Praecept. Gymn. Hanov. Zweyte Auflage. Franckfurt am Mayn, bei Joh. Adolph Stock's seel. Erben, und Joh. Gottfried Schilling. 1735. 4°. Dieser erste Teil, die Melodien der Psalmen nebst bezifferten Bässen enthaltend, besteht aus 3 Bl. Widmung, 1 S. Vorw., 1 S. Lobgedicht auf den Herausgeber von Georg Phil. Telemann in Hamburg, 116 S. u. 1 Bl. Reg. — Der zweite Teil ist: Neu-vermehrtes Choral-Buch, in welchem der Evangelischen Kirchen-Gesänge mit vielen dabey gefügten Abweichungen u. nebst des Neanders Bundes-Lieder ein sehr starkes Register von einigen Tausenden, derer in denen gebräuchlichsten und bekanntesten neuen Gesangbüchern befindlichen Liedern, mit denen gewöhnlichen Melodien, untergesetztem Baß und Zahlen, auf das Clavier gerichtet, zu finden sind . . . Zweyte Auflage. Franckfurt am Mayn, bei Joh. Adolph Stocks seel. Erben und Joh. Gottfried Schilling. 1736. 4°. 92 nicht paginierte Bl. und 10 Bl. Reg. 235 Choral-Mel. mit beziff. Baß. — Dazu kam dann noch: Anhang zu dem Müllerschen Psalmen- und Choral-Buch, welcher noch einige in den Evangelischen Kirchen bekandte Melodien in sich begreiffet, nach welchen einige hundert andere Lieder können gesungen werden, auf das Clavier von dem Auctore mit einem richtigen Baß und Register versehen, und zum andächtigen Gebrauch herausgegeben. Franckfurt am Mayn, bey Joh. Adolph Stocks Erben und Joh. Gottfried Schilling. 1739. 4°. Noch 61 weitere Melodien mit beziffertem Baß auf 18 Bl. und 1 Bl. Reg.[1]) — Dieses Buch ist bis auf weiteres die älteste nachgewiesene Quelle einiger Melodien — wie z. B. der einen Weise zu „Wunderbarer König" — c̄ g a g f e, und einer der Mel. zu „Meinen Jesum laß ich nicht" — die noch jetzt im Kirchengebrauch stehen.[2]) — 2. Erster Theil Variirter Choräle und Psalmen mit einigen kurzen Präludien. 1735. 4°. — Des variirten Psalm und Choralbuchs zweyter Theil mit verschiedenen Präludien, Fugen und Konzerten. 1737. 4°.

Müller, Otto, der Bearbeiter des musikalischen Teils im Gesangbuch der schweizerischen Kantone Glarus, Graubünden und Thurgau (daher „Drei Kantone G.-B.", oder da St. Gallen unter Beigabe eines Anhangs dasselbe ebenfalls an-

[1]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen. 1845. S. 183. 184. 185. Vielleicht ist das Ch.-B. von Joh. Daniel Müller (vgl. den Art.) als eine dritte Ausgabe, Königs Harm. Liederschatz 1738 aber als ein Konkurrenz-Unternehmen zu dem vorstehenden Ch.-B. zu betrachten.

[2]) Dagegen sind die zwei Mel., welche Wiegand, Ch.-B. 1844. Nr. 114. S. 92 und Nr. 123. S. 99 auf dasselbe zurückführt, jetzt als aus älteren Quellen stammend nachgewiesen.

genommen hat, auch „Vierörtiges G.-B." genannt), ist 1825 zu Tägerweilen im Kanton Thurgau als der Sohn eines Lehrers geboren. Zum Theologen bestimmt, erlangte er seine wissenschaftliche Vorbildung am Gymnasium zu Konstanz und besuchte dann von 1846 an die Universität zu Basel. Nach Absolvierung seiner Studien wurde er anfangs der fünfziger Jahre Pfarrer zu Neukirch in seinem Heimatkanton und seit 1875 wirkt er als solcher zu Oberhelfenschwil im Toggenburgischen. M. hatte sich von Jugend auf auch viel mit Musik beschäftigt; er ist ein fertiger Klavier-, Orgel- und Violoncellspieler, und hat in seinem Kreise immer mit Liebe für die Hebung des Kirchengesangs gewirkt. Das unter seiner musikalischen Redaktion erschienene

„Evangelische Gesangbuch. Herausgegeben von den Synoden der Kantone Glarus, Graubünden und Thurgau. Frauenfeld 1868. Huber. IV u. 492 S. 8°, enthält für 346 Lieder 138 beigedruckte Melodien in 4st. Tonsatz, und unter diesen die folgenden drei Weisen, welche von ihm selbst für das Buch komponiert sind: 1. Nr. 179. S. 267. 268 „Es glänzet der Christen inwendiges Leben" (vgl. den Art.). 2. Nr. 254. S. 364. 365. „In der Angst der Welt will ich nicht klagen" — Es-dur: b b b as as g b as g f. — 3. Nr. 341. S. 465 „Mag auch die Liebe weinen" (vgl. den Art.).

Müller, Selmar, Musikdirektor in Wolfenbüttel, ist am 4. November 1819 zu Elbingerode im Harz geboren. Seine musikalische Bildung erlangte er von 1842 bis 1845 als Schüler der Musikschule der Akademie der Künste zu Berlin, in deren öffentlichen Sitzungen mehrfach größere Kompositionen von ihm zur Aufführung kamen. Später wurde er Organist und Musikdirektor an der Hauptkirche zu Wolfenbüttel und Musiklehrer am Lehrerseminar daselbst. Im Mai 1888 ist er gestorben. Er hat herausgegeben:

„Neues Choralbuch für das Herzogtum Braunschweig. Im Auftrage Herzoglichen Consistorii bearbeitet." Braunschweig 1866. Leibrock. VIII und 124 S. qu. 4°. 120 vierst. Choräle mit Zwischenspielen und einen liturgischen Anhang enthaltend. — Choralmelodien zum Braunschw. G.-B. für Kirche, Schule und Haus. Wolfenbüttel, Holle. 8°. — Op. 13. 36 Vorspiele zu den gebräuchlichsten Choralmelodien ꝛc. Ebendas. 4°. —

Müller, Wilhelm Adolf, Kantor an der Stadtkirche und Lehrer an der Knabenschule zu Borna bei Leipzig, war 1793 zu Dresden geboren und starb 1859. Er hat außer zahlreichen Klavierwerken meist instruktiver Tendenz auch eine Anzahl Kirchen- und Orgelstücke herausgegeben, von denen wir anführen:

1. Sammlung verschiedener Kirchenmusik zur Erhebung der Andacht beim öffentl. Gottesdienst, für schwächere Orchester eingerichtet. Op. 30. 2 Bde. à 4 Hfte. Meißen, Gödsche. — 2. 2 Motetten für 4 Singstn. Op. 36. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 3. Das Gebet des Herrn als vierst. Motette bearbeitet. Op. 50. Meißen, Gödsche. — 4. Vierst. Chorgesang mit Orgel zum 300jährigen Jubiläum der Übergabe der Augsburgischen

Konfession. Op. 60. Ebendas. — 5. 12 leichte Gesänge mit Orgel für 3 Sopr. eingerichtet, zum Gebr. beim Gottesdienst statt der Kirchenmusik. Ebendas. — 6. Harfenklänge im Hause des Herrn. 2 Kirchenkantaten auf das Ernte- und Reformationsfest für schwächere Orchester. Ebendas. — 7. 6 ausgesetzte Choräle mit zweckmäßigen Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Ebendas. — 8. 112 der gebräuchlichsten Choräle nach dem Hillerschen Choralbuch, im Violinschlüssel mit Zwischenspielen. 8 Hefte. Ebendas. — 9. 110 der gebräuchlichsten Choral-Melodien für 2 Diskantstn. im Violinschlüssel rc. Ebendas. (3. Aufl. 120 zwei- und dreist. Choräle). — 10. 25 der gewöhnlichsten Choralmelodien mit beziffertem Baß u. Zwischenspielen versehen. Ebendas. — 11. Verschiedene Orgelstücke, als: Vorspiele, Fugen und Choräle. Op. 5. Leipzig, Hofmeister. — 12. Phantasie und Fuge für die Orgel. Op. 57. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — 13. Nachspiele für die Orgel. Op. 86. Quedlinburg, Basse. — 14. Nachspiele zu 4 Händen für die Orgel. Ebendas. — 15. Der Lehrmeister im Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienst. 3 Bdchen. Op. 22. Meißen, Gödsche. — 16. Die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit sowohl, als das zweckmäßige Spiel derselben rc. Ebendas. 1te Aufl. 1822, 2te 1823, 3te 1830. VI und 108 S. mit 9 Tafeln Abbildgn. und Notenbeisp. — 17. Orgel-Lexikon, oder die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit, sowie das zweckmäßige Spiel derselben, in alphabetischer Ordnung. Schneeberg, Gödsche. gr. 8° (4. Aufl. von Nr. 16.).

Mundloch als Terminus der Orgelbauer bezeichnet: a) die runde Mundöffnung (Aufschnitt) einiger Flötenstimmen der Orgel (Traversflöte, Wienerflöte, Konzertflöte) mit cylindrisch gedrechselten und gebohrten Pfeifenkörpern aus Hartholz, welche dadurch der Form der wirklichen Flöte und im Aufschnitt auch deren Embouchure sich nähern; b) an den Blasbälgen die Öffnung in der festliegenden (gewöhnlich untern) Balgplatte, durch welche die Luft aus dem Balg durch den Kropf (vgl. den Art.) in den Hauptkanal ausströmt.

Mundstück nennen die Orgelbauer an den Zungenstimmen der Orgel: a) in engerem Sinn nur die Kelle (Rinne, Kessel, Krippe, Schnabel), b) in weiterem Sinne die Kelle, Zunge, den Keil und die Krücke (oder bei Schraubenstimmung die Schraubenvorrichtung) zusammen. — Auch bei den Labialstimmen wird die Partie zwischen Fuß und Korpus, bestehend aus Kern, Kernspalte, Unter- und Oberlabium, und den Aufschnitt bildend, öfters als Mund, Mundöffnung der Pfeifen bezeichnet.

Musculus, Balthasar, um die Wendezeit des 16. und 17. Jahrhunderts Schulmeister zu Ziegenrück im Voigtlande.[1]) Er war ein geschickter Tonsetzer, nach italienischen Meistern gebildet; unter 5 Tonsätzen von ihm, die sich in des Laurentius Erhardi „Harm. Chor- und Figural-Gesangbuch Augsburg. Confession“ (Frankfurt a. M. 1659) finden, hebt v. Winterfeld namentlich die Motette „Ich bin die

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 429. Gerber, Neues Lex. III. S. 532.

Auferstehung xc." hervor und rühmt von derselben, daß sie einer der besten Sätze in Erhardis Sammlung sei.[1] Außerdem gab er selbständig heraus:

1. XXXV kurtze catholische Gesänglein mit vier Stimen vnd im druck verfertiget xc. Nürnberg 1576. 12°. — 2. XL geistliche Lieder von vier Stimmen xc. Zum Druck befördert durch Georg Körber. Nürnb. 1597. 4°. 2te Ausg. 1602. 3te 1617. — 3. Auserlesene schöne mit geistlichen Texten gestellte vnd colligirte Gesänglein xc. Durch Erasmus Widmann. Nürnb. bey Halbmayr. 1622. 4°. — 4. Balth. Musculus, Hor. Vecchi, Jac. Meiland, Sacra cithara, d. i. 80 schöne Geistliche Gesäng mit 4 und 5 Stimmen, vor die Jugend zusammengetragen. Nürnb. 1625. 12°.[2]

Musette (Sackpfeife, Dudelsack), als Zungenstimme der Orgel, wird von den französischen Orgelbauern öfters die Schalmey (vgl. den Art.) genannt; doch verwenden sie auch die Bezeichnung „Chalumeau".

Musiciergedackt, Musikgedackt hieß in älteren Orgeln ein Gedackt 8', das hinsichtlich seiner Intonation und öfters auch seiner Tonhöhe so eingerichtet war, daß es zur Begleitung der Kirchenmusik gebraucht werden konnte. Es stand gewöhnlich im Rückpositiv, war still und sanft intoniert und hieß daher auch Stillgedackt, Gelindegedackt, Humangedackt.[3] Wegen der Stimmung der älteren Orgeln im hohen Chorton wurden die zur Begleitung der Kirchenmusik notwendigen Register öfters im tieferen Kammerton gestimmt (vgl. den Art. „Kammerton"); war ein Musiciergedackt unter diesen Registern, so wurde es in solchem Falle Kammergedackt genannt.[4]

Müthel, Johann Gottfried, der letzte Schüler Seb. Bachs, war 1729 zu Mölln im Lauenburgischen geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der Organist daselbst war. Weitere Studien machte er bei dem Organisten

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 593. — Über eine vielleicht vorhandene Beziehung des „B. M." (Balthasar Musculus?) zu dem Choral „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" vgl. diesen Artikel in unsrem Werk I. S. 583. 584. Anm. 3.

[2]) Vgl. das Verzeichnis der sämtlichen in diesen Werken stehenden Tonsätze des Musculus bei Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 743. 744. 745. Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 146. 240. 245. — Balth. Musculus darf nicht wie bei Gödeke, Grundriß zur Gesch. der deutschen Dichtung. I. S. 179 (1. Aufl.) mit dem Theologen und Kirchenliederdichter Dr. Wolfgang Musculus (Meußlin), 1497—1563, der nach Walther, Musik. Lex. 1732. S. 429. 430 und Gerber, Altes Lex. I. S. 990 und 991 auch Musiker und „anfänglich Organist am Benediktinerkloster zu Lixheim" war, verwechselt werden. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. II. S. 92.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 99, wo noch gesagt ist, daß dies Gedackt auch Lieblichgedackt heiße. Das. S. 114: „Musiciergedackt ist das Stillegedackt. Musikgedackt ist eben das."

[4]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 78. Dort wird auch noch angeführt, daß im Hauptmanual der großen Orgel zu St. Elisabeth in Breslau unter dem Namen Musikbaß ein Register stehe, das vom tiefen C—c[1] gehe, aber nur aus der Quintatön 16' entlehnt sei und daher keine eigenen Pfeifen habe.

und Musikdirektor an der Marienkirche zu Lübeck, Johann Paul Kunzen (vgl. den Art.), und wurde nach Vollendung derselben 1747 Kammermusikus und als Nachfolger seines Bruders „spätestens 1748“ Schloßorganist zu Schwerin. Im Mai 1750 erbat und erhielt er vom Herzog von Mecklenburg einen einjährigen Urlaub, „um sich bei dem berühmten Capellmeister und Music-Direktor Bachen zu Leipzig in seinem Metier zu perfectionieren“. Zwar verschaffte ihm der Geleitsbrief des Herzogs[1]) eine besonders freundliche Aufnahme bei Bach; allein da dieser infolge der mißglückten Augenoperation erblindet war und seinem Ende entgegenging, konnte von einem eigentlichen Unterricht nicht mehr die Rede und M. nur noch Zeuge von des Meisters Hinscheiden sein. Nach Bachs Tode ging er mit dessen Schwiegersohn Altnikol (vgl. den Art.) nach Naumburg und hielt sich bei diesem „mit vielem Nutzen für seine Kunst“[2]) noch etwa ein Jahr lang auf. Dann kehrte er nach Schwerin zurück, fühlte sich aber in den dortigen beschränkten Verhältnissen nicht mehr wohl, und ging daher im Juni 1753 nach Riga, wo er zunächst die Direktion einer kleinen Privatkapelle übernahm, bis er 1755 Organist und Musikdirektor am Dom daselbst wurde. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt. — M. galt seiner Zeit als einer der größten Orgel- und Klavierspieler, und Burney hielt seine Kompositionen, von denen jedoch nur wenige Klavierwerke gedruckt, Orgelstücke aber keine mehr bekannt sind, für Probestücke der höchsten Virtuosität.[3])

Mütterchen, rund oder vieleckig ausgeschlagene, in der Mitte durchbohrte Scheibchen von starkem, aber nicht zu steifem Sohlleder, welche bei den Messingdrahtschrauben der Abstrakturen in der Orgel als Schraubenmuttern dienen, um die einzelnen Glieder der Abstraktur durch das „Angehänge“ (oder Beschläg) in nach den Umständen verschiedener Weise zu verbinden. Manche Orgelbauer der Gegenwart verwenden statt der Mütterchen aus Leder lieber solche aus Hartholz.

Mysterien, die geistlichen Schauspiele des Mittelalters, in welchen die göttlichen Geheimnisse der heiligen Geschichte, insbesondere des Lebens Jesu dramatisch dargestellt wurden.[4]) — Ein sinnenfälliges Darstellen der evangelischen Geschichte, des Leidens und Siegens Christi entsprach von anfang an dem Sinn und Geist der römischen Kirche des Mittelalters mit ihrer vorwiegenden Richtung auf das Äußere, auf den Glanz der Erscheinung. Daher hatte sie frühe schon die Passions-

[1]) Derselbe ist von Spitta im Archiv zu Schwerin aufgefunden und in dessen Buch über Bach II. S. 728. Anm. 81 veröffentlicht worden.

[2]) Wie Gerber, Altes Lex. I. S. 986 bemerkt. Daß Müthel im Juni 1751 noch in Naumburg war, hat Spitta, a. a. O., eruiert.

[3]) Vgl. Burney, Tagebuch einer musikal. Reise rc., übersetzt von Bode. Hamb. 1772—1773. III. S. 268 ff. Die gedruckten Werke verzeichnet Gerber, a. a. O. I. S. 987 und nach ihm Fétis, Biogr. des Musiciens. VI. S. 270.

[4]) Der Name Mysterien ist jedoch „wohl nur in Frankreich und etwa in Italien, doch niemals in Deutschland üblich gewesen, wo immer die Bezeichnung Spiel gegolten hat.“ Vgl. Vilmar, Gesch. der deutschen National-Literatur. 8. Aufl. 1860. I. S. 332.

geschichte durch das Lesen mit verteilten Rollen gegenständlich zu machen gesucht, und weil sie das Dramatische derselben erkannte, auch die Kostümierung und zugleich die Handlung dabei zugelassen. Damit hatte sie bereits das Spiel, wenn auch, da dieses nur in der Kirche, an bestimmten kirchlichen Festen und in der lateinischen Kirchensprache der Liturgie eingegliedert auftrat, das liturgische Spiel. Aus diesem aber entwickelten sich die geistlichen Schauspiele. Die dem Volk fremde lateinische Kirchensprache machte zunächst Erläuterungen in der Volkssprache notwendig, die bald zu Erweiterungen und Ausschmückungen durch eingelegte recitierende und betrachtende Gesangstücke (Marienklage u. dgl.)[1]) führten und die Beteiligung des Volkes, das die Geschichte mitleben wollte, ermöglichten. Dadurch lösten sich diese Spiele mehr und mehr von ihrer streng kirchlich-liturgischen Grundlage ab und wurden zu selbständigen Schauspielen, die eben als Mysterien bezeichnet werden.[2]) Ihnen brachte im Verlauf der Entwicklung das Volk auch die Komik hinzu, die sich an Figuren wie den geldgierigen Judas, den betrügerischen, marktschreierischen Krämer (der den zum Grab des Herrn gehenden Marien Specereien verkauft) hefteten. Dies aber wurde die Ursache des Verfalls der Mysterien: denn in diesen komischen Zwischenspielen machte sich immer mehr profanierende Derbheit und Roheit geltend, die Stücke mußten aus der Kirche verwiesen werden und sanken im 15. und 16. Jahrhundert rasch auf die Stufe der Fastnachtsspiele (Narren- und Eselsfeste) herab. Trotz dieser Entartung blieb das Gefühl des Zusammenhangs der Mysterien mit der altkirchlichen Passionsform zähe und tief in der Anschauung des Volkes haften, und dieser Umstand hat die Möglichkeit gewährt, daß Seb. Bach in seinen Passionsmusiken und seinen andern Kirchenwerken derselben Art — den Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrts-Oratorien — die alten geistlichen Schauspiele auf unvergleichlich höherer Kunststufe erneuern und ihrer endlichen Vollendung zuführen konnte. Es muß darum auch als vollständig berechtigt anerkannt werden, wenn Philipp Spitta für diese Werke Bachs den Namen Mysterien wieder in Anspruch nimmt.[3])

[1]) Über den Gesang bei den geistlichen Schauspielen handelt eingehender Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 298—306.

[2]) Verschiedene solcher Mysterien sind in germanistischen Fachzeitschriften und Fachwerken der Gegenwart neu gedruckt worden. Vgl. die Nachweisungen bei Vilmar, a. a. O. I. S. 419, auch bei Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst. Leipz. 1848. Bd. I. Eine Anzahl Mysterien bei Mone, Altdeutsche Schauspiele. 1841, und Schauspiele des Mittelalters. 1846. 2 Bde. Coussemaker, Drames liturgiques du moyen âge, Rennes 1860. — Daß in unsrer Zeit in Oberammergau ein Passionsmysterium mit bedeutendem Erfolg erneuert worden ist, ist bekannt.

[3]) Spitta, Bach II. S. 329—333 hat das Verdienst, zuerst auf den Zusammenhang der Passionsmusiken und der ihnen verwandten Kunstformen mit den geistlichen Volksschauspielen hingewiesen und dargelegt zu haben, wie jene zur Zeit ihrer höchsten Blüte „weniger speciell dramatische Elemente, als gewisse allgemein volkstümliche Anschauungen aus diesen sich aneigneten.“ — Wir werden in dem Art. „Passionsmusik“ nochmals und eingehender auf diesen Punkt zurückkommen.
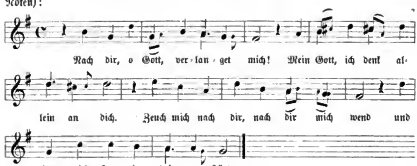
N.

Nachdem die Sonn beschlossen. Dies Neujahrslied des Sebastian Artomedes wurde als ein „Gebetlein Umb ein gnediges glückseliges Newes Jahr, Zu ehren vnd Vndertänigstem Gefallen Vnser Hochlöblichen Gnedigsten Herrschaft der Hertzoge in Preussen, Und jhrer fürstlichen Gemahlen, auch der löblichen fürstlichen Regierung ꝛc." von Johannes Eccard auf Neujahr 1600 mit einem fünfstimmigen Tonsatz geschmückt und mit diesem zugleich in einem Einzeldruck veröffentlicht (vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. XVII). Aus diesem Einzeldruck kam dann Lied und Tonsatz in die zweite Ausgabe der „Preussischen Festlieder". 1642. I. Nr. XV, woraus der Tonsatz bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Notenbeisp. Nr. 150. S. 155. 156 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 139. S. 206. 207 neu abgedruckt ist. — Bezüglich der Benutzung des Liedes im Gemeindegesang bemerkte schon Derschow, G.-B. Königsb. 1639. S. 10: „Kan Gesungen werden im Thon, Helfft mir Gotts Güte preisen," und dabei ist es bis zur Gegenwart geblieben (vgl. z. B. Halberst. G.-B. 1855. Nr. 56).

Nach dir, Herr, verlanget mich. Kantate von Seb. Bach über Worte aus dem 25. Psalm und einige gereimte Strophen. Um 1712 zu Weimar geschrieben, gehört dieses Werk nebst mehreren andern, gleichzeitigen des Meisters noch der Gattung der älteren deutschen Kirchenkantate an, zeigt aber diese auf der Höhe ihrer Entwicklung und deutet zugleich auf die spätere Bachsche Kantate hinüber. Es besteht außer der Einleitungssinfonie in H-moll aus einem Chor über V. 1 u. 2 des Psalms, einer Sopran-Arie mit gereimtem Text, einem Chor über Vers 5 des Psalms, einer Arie für Alt, Tenor und Baß in der deutschen Form einer einfachen Choralstrophe, einem Chor zum 15. Psalmvers und dem Schlußchor in Form einer Ciaconna mit einem gereimten Text („Meine Tage in den Leiden").[1] Vgl. Spitta, Bach I. S. 438—444.

[1]) Über den 25. Psalm sind auch noch mehrere Lieder vorhanden, von denen wir anführen: 1. Nach dir, o Herr, verlanget mich von Paul Gerhardt, bei Crüger, Prax. piet. mel. 1648. Nr. 276 (Mel. „Wenn wir in höchsten Nöten sein"); 2. Nach dir, o Herr, verlanget mich, mein Gott, mein Gott, ich hoff auf dich, von Johann Franck, bei Christ. Peter, Andachts-Zymbeln. 1655 und im „Geistlichen Sion". 1674. S. 68 mit einer eigenen, nicht weiter bekannt gewordenen Melodie von Peter; 3. Nach dir, Herr, mich verlanget von Georg Weber, im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 594. S. 634. 635 (Mel. Von Gott will ich nicht lassen); 4. Nach dir, Herr, verlanget mich, von Benjamin Schmolck (Mel. Meinen Jesum laß ich nicht). 5. Nach dir, Herr, steht mein Verlangen, die hannoversche Umdichtung (im Hannoverschen G.-B. 1657. S. 236 ff.) des Psalmliedes von Martin Opitz (1637); im Kirchengesang der hann. Provinzialkirche hat mit diesem Liede die

Nach dir, o Gott, verlanget mich, Choral. Dieses ziemlich verbreitete Lied des Herzogs Anton Ulrich zu Braunschweig-Lüneb. hatte schon bei seinem ersten Erscheinen in des Dichters „Christ Fürstl. Davids-Harpfen-Spiel.“ 1667. S. 28 eine erste eigene Weise von der Herzogin Sophie Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel mit auf den Weg erhalten; dieselbe ist jedoch über ihre Quelle nicht hinausgekommen.[1]) — Seine zweite eigene Melodie erhielt unser Lied sodann im Meininger G.-B. 1693. Nr. 387; aber auch sie hat sich nicht weiter verbreitet und nur bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 162 Aufnahme gefunden. Hier heißt sie in choralmäßiger Form (mit Andeutung der originalen Fassung in kleinen Noten):



Jetzt wird das Lied ausschließlich nach einer der Weisen des Versmaßes „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ gesungen.
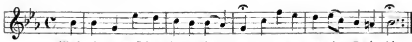
Nach einer Prüfung kurzer Tage, Choral. Das Lied Gellerts vom „Trost des ewigen Lebens“ aus den „Geistlichen Oden und Liedern“. 1757. S. 158 ff. gilt der neueren Kritik als ein solches, „das sicherlich nicht zu den Kirchenliedern gehört, sich aber als ein Kernlied des vorigen Jahrhunderts dennoch bewährt hat, indem es, besonders in seiner zweiten Hälfte, für vieler Herzen Gedanken das entsprechende Wort bot; es ist von Herzen und darum auch zu Herzen gegangen.“[2]) Die kirchliche Praxis hat sich denn auch für das Lied entschieden und dasselbe in

Mel. des 25. Psalms aus dem reformierten Liedpsalter (1551. „A toi, mon Dieu, mon coeur monte“ von Cl. Marot) kirchliche Geltung; vgl. Böttner, Ch.-B. 1817 (1800). Nr. 99. S. 65, Enkhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 108 (Nr. 121) und Bode, Quellennachweis. 1881. S. 356 u S. 429. Diese Mel. hat zu dem Liede auch Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 261. S. 122 u. a. 6. Ach Herr, nach dir verlanget mich von Joh. Hermann Schein, zugleich mit einem vierstimmigen Tonsatz zum Begräbnis des Leipziger Bürgers Adrian Freund, den 12. Sept. 1623 verfaßt (Einzeldruck: Leipz., Joh. Glück); etwas geändert in Scheins Cantional. 1627. Bl. 265—267.

[1]) Man findet sie mitgeteilt bei Zahn, Melodien. I. Nr. 647. S. 178.
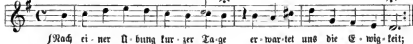
[2]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VIII. S. 691—693. Cunz, Gesch. des deutschen K.-L. II. S. 186. 187. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 96, u. a.

den G.-B. erhalten. Von den zahlreichen Melodien, die es, wie alle Gellertschen Lieder seinerzeit hervorgerufen, haben nur wenige noch kirchliche Geltung; in weitaus den meisten Fällen wird es jetzt auf eine der Weisen des an solchen überreichen Versmaßes von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" verwiesen. — Die annoch verbreitetste eigene Melodie unsres Liedes hat Johann Gottfried Schicht erfunden und in seinem Allg. Ch.-B. 1819. I. Nr. 341. S. 150 veröffentlicht.[1]) Dort heißt sie:



Hier übt die Tu-gend ih-ren Fleiß, und je-ne Welt reicht ihr den Preis.

und ist durch die Chiffer „S." als Schichts Eigentum bezeichnet.[2]) Diese Weise steht hauptsächlich in Mitteldeutschland im Gebrauch; sie findet sich z. B. bei Hentschel, Ch.-B. Nr. 132. S. 80; im schon angeführten Sächs. Landes-Ch.-B. von 1883; im Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 120. S. 83 (Mel.-B. 1886. S. 67); im neuen Ch.-B. der Prov. Brandenb. (von Kawerau) 1888. Nr. 112. S. 71; bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1027. S. 794; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtr. Nr. 410. S. 148 rc.[3]) — In Württemberg stand eine zweite Weise unsres Liedes zeitweilig im Kirchengebrauch. Sie ist nach dem Zeugnis des Knechtschen Ch.-B.s 1799. Nr. CCXVII. S. 231, das sie zuerst brachte, 1797 von Nikolaus Ferd. Auberlen erfunden,[4]) und lautet:



[1]) Sie stammt also nicht erst aus dem Jahr 1823, wie das Königl. Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 122. S. 72 irrtümlich überschreibt.

[2]) In einer Anmerkung auf S. 151 (unmittelbar nach unsrer Melodie) bemerkt Schicht überdies noch: „Sämtliche Oden und Lieder von Klopstock, Gellert und Mahlmann, von Nr. 287—341, mit Einschluß derjenigen, die man auf bekannte Melodien singen kann, habe ich mit neuen Melodien versehen."
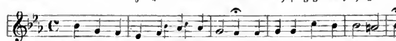
[3]) Das Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 251. S. 221 verwendet unsre Mel. zu „Mein Gott, ich klopf an deine Pforte" von Benj. Schmolck, und Nr. 535. S. 405 zu Gellerts Lied, von dem es aber nur 3 Strophen (7. 8. 12) giebt.

[4]) Ob sie übrigens wirkliches Original und nicht etwa auf die Weise b c d̄ es d c b c b zurückzuführen ist, die K. Ph. Em. Bach unsrem Liede 1759 beigegeben hat, kann fraglich erscheinen; Auberlen hat noch andere Bachsche Melodien Gellertscher Lieder zu Chorälen umgearbeitet.
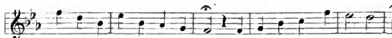


Hier übt die Tu-gend ih-ren Fleiß, und je-ne Welt reicht ihr den Preis.

Mit den durch die kleinen Noten angedeuteten Änderungen kam diese Melodie in die „Vierst. Gesänge." Stuttg. 1825. S. 330 und ins Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 182. S. 66, während sie das Württ. Ch.-B. 1844 wieder beseitigt und das Lied auf „Mein Jesus lebt, was soll ich sterben" verwiesen hat.[1]) — Eine dritte Melodie, die im schweizerischen Kirchengesang heimisch ist, gehört nach des Hymnologen Weber Zeugnis Heinrich Egli als Erfinder zu.[2]) Ihre Quelle ist das Zürcher G.-B. 1787. 1799. Nr. 142. S. 196. 1855. Nr. 296. S. 384, wo sie (mit einer durch kleine Noten angedeuteten Variante des St. Galler G.-Bs. Nr. 33. S. 60 zu „Der du dein Wort mir hast gegeben") heißt:



{Nach ei-ner Prü-fung kur-zer Ta-ge er-war-tet uns die E-wig-keit;
{Dort, dort ver-wan-delt sich die Pla-ge in gött-li-che Zu-frie-den-heit.



Hier übt die Tu-gend ih-ren Fleiß, und je-ne Welt reicht ihr den Preis.

In der Fassung des Zürcher Gesangbuchs steht diese Weise auch im Schaffhauser G.-B. 1841. Nr. 386. S. 658—660, im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 28. S. 58 (zu dem Liede „Du Vater deiner Menschenkinder" von Joh. S. Dieterich)[3]) und im G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz (Probedruck). 1886. Nr. 425. S. 448.

Nachheulen in der Orgel, vgl. den Art. „Heulen".
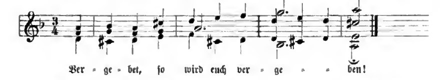
[1]) Diese letztere Weise will auch Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 125. S. 63 („Ich bin in meinem Gott zufrieden") zu unsrem Liede verwendet wissen; ebenso Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1026. S. 793, die sie, ohne ihren wirklichen Namen zu nennen, ganz übertragen.

[2]) Vgl. Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 244, dem auch Szadrowsky, Ch.-B. 1875. S. XIII folgt, während Döring, Choralkunde. 1865. S. 171 dieselbe als „anonym" aufführt. Wenn übrigens Webers Angabe richtig ist, so hat Egli das Gellertsche Lied zweimal komponiert; denn in seinen „Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien von Joh. Heinr. Egli." Zürich, 1829. Nr. LIV. S. 184—185 steht noch eine andre Mel. von ihm im 3/2 Takt. — Eine ältere schweizerische Weise: d̄ | g d̄ e c̄ | d a h g, aus dem G.-B. „Das Lob des Herrn". Bern 1767, ist nicht weiter bekannt geworden.

[3]) Vgl. Szadrowsky, a. a. O. S. 28. — Das Straßb. Ch.-B. 1851. S. 69 wendet die Silchersche Mel. „Mein Gott, zu dem ich weinend flehe" unter dem Namen „Wer nur den lieben Gott läßt walten" auf unser Lied an; das Hessen-Kasselsche Ch.-B. von Wigand. 1844. Nr. 154. S. 122 verweist es auf eine Mel. „Nun habe Dank für deine Liebe" von Joh. Becker, aus dessen Choralbuch von 1771.

Nachsatz als ältere Benennung eines hinten auf der Windlade aufgestellten Teils des Pfeifenwerks der Orgel vgl. in den Art. „Mixtur" und „Nasat".

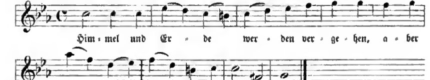
Nachspiel (Postludium, Ausgang) heißt unter den liturgischen Musikstücken des evangelischen Gottesdienstes dasjenige selbständige Orgelstück, mit dem der Organist den Gottesdienst beschließt. Dasselbe ist jetzt allgemein bräuchlich geworden, während es bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts nur erst „in einigen Städten" üblich war.[1]) Wenn das Nachspiel eine liturgische und künstlerische Berechtigung haben soll, so kann sein Zweck kein andrer sein, als der, die Gesamtstimmung des jeweiligen Gottesdienstes am Schlusse desselben musikalisch austönen zu lassen.[2]) Mittel- und Ausgangspunkt der Stimmung jedes einzelnen Gottesdienstes aber ist, wie Seb. Bach in seiner Kirchenkantate mustergiltig gezeigt hat, zunächst die jedesmalige kirchliche Zeit im allgemeinen, dann die in der jeweiligen Perikope verkündete und gefeierte besondere Heilsthatsache, auf welche das liturgische Wort Bezug nimmt und die Predigt sich gründet, und endlich — schon in musikalisch ohne weiterers faßbarer Weise — der Choral, der für den betreffenden Tag typisch ist. Damit ist zugleich die Stimmungsgrundlage für alle Musik eines Gottesdienstes, also auch für das Orgelnachspiel gegeben, und je mehr sich der Organist, der ja als lebendiger Teilnehmer am Gottesdienst dessen Stimmung miterlebt, in diese versenkt, desto leichter wird sie sich ihm zum musikalischen Gedanken, zum Thema verdichten, auf dem er das Nachspiel aufbauen kann. Dabei bleibt dem Meister des kirchlichen Orgelspiels die volle künstlerische Freiheit gewahrt. Er kann als Nachspiel ein Stück bringen, das die Stimmung des jeweiligen Gottesdienstes nur in allgemeineren Zügen ausspricht, also das, was gewöhnlich unter einem freien Postludium verstanden wird. Oder ihm ergiebt sich aus der Perikope, oder dem Thema der Predigt, z. B. aus dem Evangelium des vierten Sonntags nach Trinitatis zu den Worten: „Vergebet, so wird euch vergeben", der musikalische Gedanke:



[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 122. 123, sowie das dort stehende Citat aus Petri, Anleitung zur praktischen Musik. Leipz. 1782. S. 297. Doch ist auch schon bei Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 752 vom „Spielen zum Ausgang" und dem „Unterschied zwischen einem Vor- und Nachspiel" die Rede.

[2]) Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 154 bezeichnet zwar als weiteren Zweck des Nachspiels, „das Geräusch der Weggehenden weniger hörbar zu machen", und auch Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 374 meint: „die Auseinandergehenden sollen nicht das Geräusch in Stühlen, auf Treppen und Böden, sondern die den Raum füllende Tongewalt hören." Nun wird ja in der Praxis, namentlich auf dem Lande, ein solches Austreiben des

den er in ruhig dahin fließender, gebundener harmonischer Ausführung, unter Beiseitelassung aller kontrapunktierenden Kunst zum Nachspiel gestaltet. Am zweiten Sonntag des Advents regen die Worte des Evangeliums: „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte vergehen nicht“ folgenden Satz in ihm an:



und er verwendet dessen erste Hälfte als Fugenthema und entlehnt der zweiten die nötigen Kontrapunkte und verbindenden Zwischensätze.[1]) Dann ist fürs dritte noch der Choral, die Melodie des sonntäglichen Hauptliedes als Stoff für das Nachspiel da. Er ist allerdings schon für das Vorspiel gebraucht worden und man ist vielfach der Meinung, er könne auch nur für dieses gebraucht werden und hat es geradezu ausgesprochen, „die schönste Choralfiguration eigne sich zum Nachspiel nicht, weil sie immer nur eine Vorbereitung, ein Vorbild für die zu singende Melodie sei.“ Allein man vergißt dabei, daß es auch eine Weise der Choralbearbeitung auf der Orgel giebt, deren Absehen darauf geht, aus einer Melodie oder ihren Teilen ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Kunstgebilde zu gestalten, das seine Bedeutung in sich selbst trägt und nicht erst durch den nachfolgenden Gemeindegesang erhält. Der Orgelchoral in diesem Sinne stellt zweifellos auch eine wichtige Art des gottesdienstlichen Nachspiels dar und gewährt namentlich die Möglichkeit, den gesamten musikalischen Teil eines Gottesdienstes mit dem roten Faden der Choralmelodie, die typische Bedeutung für den betreffenden Tag hat, zu durchziehen und so durchaus einheitlich zu gestalten.[2]) — In allen diesen Formen des Nachspiels wird den berufenen Organisten sein gebildeter Geschmack, sein religiöser Sinn und sein lebendiges Gefühl für kirchliche Würde vor jeglichem Mißbrauch der Freiheit, die

Teufels eines Geräusches mit dem Beelzebub eines andern, tönenden Geräusches nur zu oft vorkommen, aber Zweck des gottesdienstlich-künstlerischen Orgelnachspiels ist dies darum noch lange nicht.

[1]) Diese Beispiele sind von dem Kantor C. A. Ludwig zu Niedergebra und der Euterpe 1862. S. 23 entlehnt. Man wird zwar entgegenhalten können, daß die Intention eines solchen Nachspiels dem Durchschnittshörer kaum zum Bewußtsein komme; allein für diesen rückt es dann eben in die Kategorie des freien Postludiums und wird auch als solches immerhin angemessen bleiben.

[2]) Ob, wie Herzog, Orgelschule. 3. Aufl. 1876. S. 105 u. 194 will, auch Übertragungen geistlicher Gesangswerke, wie etwa aus Händels Messias und Bachs Passionsmusik, als Nachspiele zu verwenden seien, darüber kann man, trotz mancher Vorgänge, verschiedener Meinung sein. Jedenfalls wird bei der Auswahl und dem Arrangement solcher Stücke große Umsicht vonnöten sein, wenn nicht Stilwidrigkeiten mit unterlaufen sollen.

ihm hier gelassen ist, bewahren. Er wird sich hüten vor der Einmischung irgend welcher weltlich virtuosen Elemente, vor allen mit Absicht angewandten bestimmten Mitteln (wie etwa aparten oder gar raffinierten Registrierungskünsten, übertriebener und unmotivierter Verwendung des Echokastens u. dgl.), um bestimmte Zwecke der Darstellung, besondere Effekte (Tonmalereien) zu erreichen; vielmehr wird er das Recht seiner künstlerischen Subjektivität gerne dem höheren Rechte der kirchlichen Objektivität nachstellen. — Wenn im bisherigen stillschweigend vorausgesetzt wurde, daß das Nachspiel ein freies, eigenes Produkt des Organisten sein müsse, so stimmt dies ganz mit der Forderung Palmers überein, der das kirchliche Orgelspiel mit der Predigt, dem freien und eigenen Produkt des Predigers in Parallele setzt und auch die Vorbereitung auf dasselbe als ein Analogon der Meditation des Predigers über sein Thema und dessen Ausführung bezeichnet. Freilich muß er, und wir mit ihm, zugleich zugeben, daß die Forderung solch freier Produktion ein pium desiderium sei, und man sich diesfalls vieler Orten mit dem non possumus bescheiden müsse. Dagegen meint er dann mit Recht: „das könne doch verlangt werden, und das sei jedem möglich, der überhaupt musikalische Fähigkeit habe, daß er sich durch das Studium klassischer Orgelwerke nicht nur Fertigkeit im Orgelspiel, sondern auch einen Vorrat von Orgelgedanken, eine Methode des Orgelspiels aneigne, wodurch er in den Stand gesetzt wird, erträglich zu phantasieren."[1]) Im übrigen werden alle Organisten, denen Gabe und Beruf zur freien Produktion mangelt, sich auch für das gottesdienstliche Nachspiel an die Werke der Meister unsrer klassischen deutschen Orgelkunst zu halten haben, und dies um so mehr, als gerade an der Stelle des Nachspiels Gelegenheit gegeben ist, auch die größeren und kunstvolleren dieser Werke der Gemeinde zur Erbauung nutzbar zu machen. Geschähe dies, so müßte auch die alte vielgehörte Klage verstummen, daß gerade dieser Teil des Gottesdienstes durch weltliche Musikstücke oft in arger Weise profaniert werde.[2])

[1]) Vgl. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 376—378. Vor dem gewöhnlich so genannten „Phantasieren", das eine üble Gewohnheit so vieler Organisten ist, warnen alle Orgellehrer ernstlich. Vgl. z. B. Herzog, a. a. O., der namentlich einen Ausspruch Mendelssohns aus den Reisebriefen anführt: „Ich habe mich recht in meiner Meinung bestärkt, daß es ein Unsinn sei öffentlich zu phantasieren. Ich werde es nicht wieder thun: es ist ein Mißbrauch und ein Unsinn zugleich" — auch Schneider, Handbuch des Organisten. II. Teil (Orgelschule). S. 103 u. v. a.

[2]) Schon der alte Hermann Finck, Practica Musica. 1556. Cap. IV wirft den Organisten vor, daß sie so oft nicht danach fragen, „wo Meister Mensura, Meister Tactus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona phantasia bleibe;" vgl. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 438. Sorge, Vorgemach der musik. Kompos. 1747. III. Kap. 23. § 25 und Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 753 eifern gegen „Harlekinaden, Murki, Polonaisen, Tanzmenuetten u. dgl." auf der Orgel. Dr. M. F. Gebhard, Vorrede zu Weimars Ch.-B. 1803. S. II. ruft den Organisten zu: „entlehnet eure Stücke nie aus Operetten, nie aus der Zauberflöte oder aus dem Donauweibchen, oder aus französischen und englischen Tänzen, oder aus in- und ausländischen Märschen und Bänkelgesängen." Ergötzliche Beispiele, wie das Nach-

Nachthorn, Pastorita, eine ältere Füllstimme der Orgel, die bald als Quintatön, bald als Hohlflöte gebaut wurde. Prätorius sagt über dieselbe: „Es wird aber diese kleine Quintadenna von etlichen Orgelmachern an der Mensur, jedoch auf gewisse maße erweitert, und daher, weil sie aus solcher Erweiterung einen Hornklang bekömpt, und die Quinta etwas stiller darinnen wird, Nachthorn geheißen ... Aus dieser Mensur oder Art kömmet auch der Nachthorn Baß, beides von 4 Fuß, so denn auch von 2 Fuß-Ton her, und ist eine zierliche Stimme, bevorab im Baß anzuhören. Die Niederländer arbeiten das Nachthorn offen, wie eine Hohlflöte, doch oben umb etwas enger, und brechen allmählich immer etwas ab, ist auch im Labio nicht so hoch aufgeschnitten als die Hohlflöt, daher es einen sonderlichen Klang bekömpt, gleichsam, als wie einer zuchete oder schluggete."[1]) Die normale Tongröße des Nachthorn war in beiden Bauarten 4 Fußton, doch kam es auch mit 8-, 2- und selbst mit 1 Fußton vor;[2]) als Quintenstimme hieß es Nachthornquinte. Begriff und Name der Stimme verschwammen häufig mit Choralbasset, Bauernbäßlein, Bauerflötbaß u. dgl.; jetzt ist sie aus den Dispositionen ziemlich verschwunden und in anders bezeichnete Füllstimmen übergegangen.

Nachtigall, als Registerzug in alten Orgeln, vgl. im Art. „Vogelgesang".

Nägeli, Hans Georg, der Komponist volksmäßiger Lieder und Chorgesänge, den die schweizerischen Volksgesangvereine auf dem Denkmal, das sie ihm in Zürich errichtet haben, als ihren „Sängervater" verehren, hat auch auf den Kirchengesang der Stadt und des Kantons Zürich, der deutschen Ostschweiz und eine Zeitlang auch Württembergs einen nicht unbedeutenden Einfluß geübt. Er war am 27. Mai 1773[3]) zu Wetzikon im Kanton Zürich, wo sein Vater als Johann Schmidlins

spiel zum — statt rideudum — ludendum castigare mores dienen mußte, sind Euterpe 1862. Nr. 5. S. 83 erzählt: ein Organist, der mit seinem Pfarrer nicht im besten Einvernehmen stand, spielte zum Ausgang „Du bist der beste Bruder auch nicht", ein andrer zur Kopulation einer ältlichen Braut „Schier dreißig Jahre bist du alt", ein dritter zu der einer des Kranzes unwürdigen Braut „Wir winden dir den Jungfernkranz", u. s. w.

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 138 und die Abbildg. beider Nachthornarten im Theatrum Instrumentorum (Sciagraphia). Tab. XXXVIII. Nr. 8 (quintatönartiges Nachthorn) und Nr. 5 (hohlflötenartiges Nachthorn). Adlung, Mus. mech. org. I. S. 114 führt ein zu Gera befindliches Nachthorn 4' an, „oben aus wie eine Harfe, nämlich wie eine Davidsharfe, etwas schnarrend intoniert." Walther, Musik. Lex. 1732. S. 436 und S. 317 kennt nur das hohlflötenartige Nachthorn und bemerkt, die „kleine Holflöten 2 Fuß-Ton werde sonsten auch Nachthorn" genannt.
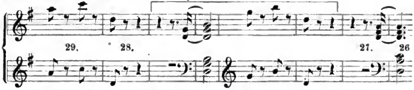
[2]) Nach Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 111 heißt es „zu 16' im Pedal Nachthornbaß"; bei Prätorius und Adlung, und bei neueren Orgelschriftstellern kommt es in dieser Größe nicht vor. Dagegen hat noch Cavaillé-Coll im 3. Man. der Orgel des Industriepalastes in Amsterdam ein „Nachthorn 8'"; vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'industrie d'Amsterdam. 1876. S. 125 und Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 2. Aufl. 1888. S. 775.

[3]) Dies Geburtsdatum steht auf dem ebengenannten Denkmal auf der Hohen Promenade

(vgl. den Art.) Nachfolger Pfarrer war, geboren. Von seinem achten Jahr an spielte er Klavier und von 1790 ab studierte er Komposition bei Brüning, einem gelehrten Musiker in Zürich. In dieser Stadt errichtete N. in der Folge eine Musikalienhandlung und machte sich durch für jene Zeit besonders schöne Ausgaben klassischer Werke von Seb. Bach (das „Wohltemporierte Klavier“, die „Kunst der Fuge“), Händel, Beethoven,[1]) u. a. einen Namen. Daneben begann er eine rege Thätigkeit als Musikschriftsteller und Komponist: mit Mich. Traugott Pfeiffer schrieb er die bekannte „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ (1810),[2]) leitete zeitweilig als Präsident die Schweizerische Musikgesellschaft, gründete Volksgesangvereine und schrieb für sie eine große Anzahl Chorgesänge und Lieder, von denen, nicht wenige auch jetzt noch gerne und viel gesungen werden.[3]) 1824 besuchte er Süddeutschland und hielt in mehreren Städten „Vorlesungen über Musik“ (1826 bei Cotta in Stuttgart gedruckt), die ihm den Titel eines Doktors der Philosophie eintrugen, aber auch in einen Streit mit Prof. Thibaut in Heidelberg verwickelten. Endlich gab er 1828 sein für uns wichtigstes Werk, das „Christliche Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung“ als ein „neues Choralwerk“ heraus, und am 26. Dezember 1836 starb er zu Zürich. — N. mangelte, wie aus dem Vorwort zu seinem Choralwerk hervorgeht, jegliches Verständnis

in Zürich; Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VI. S. 275 dagegen schreibt: „il naquit à Zürich, non en 1773 . . „ mais en 1768, suivant la note que Nägeli m'a envoyée lui-même“, und ihm folgen seitdem alle Musik-Lexika; nur Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 113 u. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 463 haben 1773, was trotz Fétis, der ja auch den Geburtsort falsch angibt, das Richtige sein wird.

[1]) Im 5. und 11. Heft (1803—1804) seines „Répertoire des Clavecinistes“ veröffentlichte er ohne Opuszahl die drei Sonaten Beethovens, die jetzt als Op. 31 bekannt sind. In der ersten dieser Sonaten erlaubte er sich zwischen Takt 27 und 28 des ersten Satzes (vom Ende an gezählt) die folgenden vier Takte zu interpolieren:



und — Beethoven verzieh ihm diese Kühnheit. Vgl. Grove, Dict. II. S. 442.

[2]) Über dies Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Schulgesangs-Methodik vgl. man Sering in der Euterpe 1878. Nr. 5. S. 81—83, und Jakob, ebendas. 1879. Nr. 4. S. 49—52.

[3]) Das allbekannte „Freut euch des Lebens“ jedoch, das bis jetzt unter Nägelis Namen umging, scheint ihm nach neueren Forschungen kaum zuzugehören. Vgl. die eingehenden bezüglichen Erörterungen von Prof. A. Schneider, der zu dem Resultat kommt: „wie man auch über die Quellen der Melodie denken möge, so viel ist sicher, daß sie nicht von Nägeli stammt,“ — und Wilh. Tappert, der für Nägelis Autorschaft eintritt, in der Schweiz. Musikztg. 1876. Nr. 9—11. 1887. Nr. 21. 1888. Nr. 11—14.

für das Wesen und die Bedeutung des kirchlichen Gemeindegesanges. Auch von allem geschichtlich Gewordenen und Überlieferten im Kirchengesang sah er gänzlich ab und ging einzig von dem Gesichtspunkt aus, daß mittelst der von ihm nach Pestalozzis Principien ausgearbeiteten Gesangsmethode schließlich das ganze Volk in allen seinen Gliedern zum bewußten Singen vom Blatt müsse gebracht werden können. Ein großer Volkssängerchor nur, der dies Ziel ebenfalls erreichen könne und müsse, war ihm auch die Gemeinde in der Kirche. Dazu wollte er, da die alten Choräle ihm einstweilen noch zu schwer schienen, durch seine neuen Weisen mithelfen, die in einem „wohlberechneten Choralstil", über den er sich des Breitesten ausläßt, geschrieben und mit bewußter Absichtlichkeit so gehalten waren, daß sie „auch als Mensuralgesänge im Takt ausgeführt werden" konnten und daß durch sie „dem Volke der Übergang vom Choral zum Figural angebahnt und praktisch erleichtert" werde. Denn er blickte in seiner enthusiastischen Weise auf eine Zeit hinaus, da der Figuralgesang, nicht etwa des Chores, sondern der Gemeinde ganz an die Stelle des Choralgesangs treten werde. Aber seine und seiner Nachahmer (z. B. in Württemberg) in diesem Sinne neuerfundenen Weisen haben sich als taube Blüten erwiesen und entweder gar keinen allgemeineren Eingang in den schweizerischen Kirchengesang gefunden, oder sich doch nicht in denselben erhalten: das Zürcher G.-B. von 1853 bringt deren noch 20 (die wir nachstehend verzeichnen) und das neue, für die gesamte evangelische Kirche der deutschen Schweiz bestimmte G.-B. (Probedruck von 1886) hat auch diese noch bis auf 8 Melodien reduciert. — N.s Choralbuch ist:

Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung. Ein neues Choralwerk. 2 Abtlgn. Part. 4°. Stn. 8°. Zürich 1828. Nägeli. 100 Choräle enthaltend. Daraus stehen im Züricher G.-B. von 1853 noch[1]) Nr. 38. S. 62: Lobt den Herrn! das Sterngefilde, cis a e c | a h cis h |; Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 29. S. 42. — Nr. 49. S. 78: Die Himmel rühmen seine Macht, b | d d d b | g a b. — Nr. 53. S. 82: Lobet den Schöpfer, des Güte stets währet, 3/2 e c h | a g c | a g f | e c. — Nr. 54. S. 84: Des Menschen Schicksal ruht in Gottes Hand, g | b b g f | es es es es | es. — Nr. 65. S. 100: Entflohen ist die finstre Nacht, a | c b a g | f d c. — Nr. 71. S. 119: Die heiligste der Nächte, es | es c des es | f es. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 62. S. 108. 109. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 150. S. 164. — Nr. 83. S. 128: O Hirt, du getreuer (Lied von Nägeli), 3/2 h | gis e gis | gis fis. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 321. S. 346. — Nr. 84. S. 130: Wenn ich ihn nur habe, gis h h a | gis fis. — Nr. 90. S. 140: Schau hin, dort in Gethsemane,

[1]) Sofern nämlich das Zeugnis Heinr. Webers in seiner Schrift „Das Zürcher G.-B. 1872. S. 22 verläßlich ist, was z. B. in Bezug auf die Mel. „Daheim ists gut" etwas zweifelhaft erscheint, da Zahn, Melodien. I. Nr. 899. S. 239 das „Christl. G.-B." Worms 1832. Nr. 376 als Quelle für dieselbe bringt. Übrigens ist sie auch im Drei Kant. G. B. 1885. S. 492 Nägeli zugeschrieben.

as | $\overline{es}$) as | $\overline{c}$ $\overline{es}$ $\overline{dis}$ $\overline{dis}$ | c. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 91. S. 155—156. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 159. S. 176. — Nr. 99. S. 154: Christus ist erstanden, g g a g | c h. — Nr. 113. S. 172: Erhöhet die prächtigen Pforten der Siege, 3/2 c | c e g | $\overline{c}$ h $\overline{c}$ | $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{c}$ | $\overline{d}$ g. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 201. S. 219. 220. — Nr. 121. S. 184: Erhebe zum Himmel, du feiernde Menge, 3/2 $\overline{d}$ | fis a $\overline{d}$ | h a a | h $\overline{d}$ $\overline{g}$ | fis $\overline{d}$. — Nr. 160. S. 234: Weih unsre Lippen, Geist des Herrn, b | g es as f | es es b. — Nr. 198. S. 284: Liebe, die du mich zum Bilde, h gis e e | fis gis a gis. — Nr. 214. S. 302: Nein, ich will nicht sorgen, $\overline{d}$ g u h | a g. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 226. S. 333. 334. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 356. S. 387. — Nr. 282. S. 370: Daheim ists gut, da soll der Pilger rasten, g | h a g $\overline{d}$ | h a g fis | e d. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 337. S. 457—458. Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 406. S. 428. 429. — Nr. 284. S. 372: O selig, wer das Heil erwirbt, d | d a g fis | h a fis. Nr. 299. S. 388: Seele, dein Heiland ist frei von den Banden, 3/2 $\overline{c}$ a $\overline{c}$ | $\overline{f}$ $\overline{c}$ a | b $\overline{c}$ $\overline{d}$ | $\overline{c}$ f. Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 101. S. 168. 169. — Nr. 322. S. 410: Feiert eine heilge Stunde, f a $\overline{c}$ $\overline{c}$ | $\overline{f}$ $\overline{f}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$. —
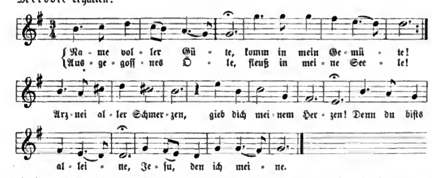
Naht nennen die Orgelbauer die Stelle, an der die beiden Ränder der auf der Patrone (vgl. den Art.) in cylindrische oder konische Form zusammengebogenen Zinn- und Metallplatten, aus denen die Pfeifenkörper der Metallpfeifen gebildet sind, der Länge nach zusammengelötet werden.[1]) Von der Naht muß verlangt werden, daß sie durchaus luftdicht sei, weil Mängel in dieser Hinsicht einen „zitternden sonum verursachen, daß man solche Pfeifen oft gar nicht brauchen kann.“[2]) Die großen Pfeifenkörper der 16füßigen Stimmen werden öfters aus mehreren Platten zusammengelötet, obwohl schon Adlung meinte, daß es „nicht fein sei, wenn die Körper aus mehr Stücken zusammengeflickt sind,“ und auch der treffliche Orgelbaumeister Haas es zur „Ehrensache für jeden Orgelbauer macht, 16füßige Zinnstimmen aus einer Tafel zu verfertigen, sie nicht in der Länge aus zwei Stücken zusammenzusetzen.“[3]) An dem fertig gearbeiteten Pfeifenkörper soll keine Naht mehr sichtbar sein und es muß daher zum Löten dieselbe Masse verwendet werden, aus der die Pfeife besteht. — Wie die Pfeifenkörper müssen auch die metallenen Kondukten mittelst einer Naht zusammengelötet werden; es muß dies, wie Allihn, a. a. O. S. 857 richtig bemerkt, ebenfalls „mit Sorgfalt geschehen, weil sonst das Lot beim etwaigen Biegen der Kondukte wieder abspringt.“

[1]) Näheres über die Manipulation des Lötens der Naht bei Töpfer, Orgelbaukunst. 1855. I. S. 681. 682, und 2. Aufl. von Allihn. 1888. S. 193—195.
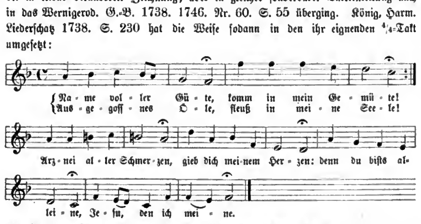
[2]) Wie schon der alte Adlung, Mus. mech. org. I. S. 58 richtig bemerkt hat.

[3]) Daß dies doch geschieht, geht aus einer Andeutung bei Töpfer-Allihn, a. a. O. S. 194 hervor; vgl. auch Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrtheit. 1758. S. 370 und 371 Anm. m, und Haas in der Schweiz. Musikzeitung. 1883. Nr. 17. S. 136.

Name voller Güte, Choral. Des Angelus Silesius Lied vom Namen Jesu (Heilige Seelenlust. 1657. S. 106) hat im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 63. S. 83 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 136. S. 84) die folgende eigene Melodie erhalten:



die in etwas veränderter Zeichnung, aber in gleicher sonderbarer Takteinteilung auch in das Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 60. S. 55 überging. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 230 hat die Weise sodann in den ihr eignenden 4/4-Takt umgesetzt:



und in dieser Form ist sie z. B. bei Jakob und Richter, Ch.-B. 1873. II. Nr. 1028. S. 794—795 erhalten.

Nasat, Nasatflöte, Nasatquinte, Quintnasat,[1] heißt eine Orgelstimme, die jetzt gewöhnlich als halbgedeckte (konische) Quinte zu 5⅓' und 2⅔' Tongröße gebaut wird. Es klingt in ihrem Namen noch eine Bezeichnung nach, die von der

[1]) Bei Prätorius, Synt. mus. II. S. 134 „Nasath", S. 194 „Assat uf die Quinte anderthalb Fuß", bei Adlung, Anl. zur mus. Gel. 1758. S. 435 auch noch „Nassat, Nassart, Nazard, Nasarde", jetzt häufig französisch „Nazard" geschrieben: so z. B. bei Walcker, Katalog. S. 32. 33; Weigle, Katalog. S. 14; Maßmann, Orgelbauten. I. S. 65 (Ladegast, Domorgel in Schwerin).

Einrichtung der Orgel aus der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts herzuleiten ist. Damals wurde die vorn im Prospekt stehende Pfeifenreihe, die nachmals zum Principal wurde, „der Vordersatz (Prästant"), das gesamte, dahinter stehende Pfeifenwerk aber „der Satz, Hintersatz, Lokatz" (Locatio, die spätere Mixtur) genannt. Als man dann noch eine neue Pfeifenform, die konische (Spitzflöten, Gemshorn) hinzusetzen wollte, kam diese als „Nachsatz" zu hinterst auf die Windlade,[1]) und weil die Holländer diese Neuerung aufbrachten, erhielt diese Stimme das holländisch gesprochene Wort Nachsatz, Nasat, als Benennung.[2]) Bei Prätorius ist Nasat „die klein Gemshorn-Quinte anderthalb Fuß-Ton", die er so beschreibt: „Ist oben halb so weit als unten: das Labium wird in fünf Teile geteilet, ein Teil ist des Mundes breite, alsdann wird die Hälfte aufgeschnitten." Er hat dann auch wohl zuerst den Namen „Nasath" für seine Gemshornquinte $1\frac{1}{2}'$ (resp. $1\frac{1}{3}'$) daher abgeleitet, „dieweil sie wegen ihrer Kleine zu andern Stimmen gleichsam nösselt," eine Ableitung, die den späteren Orgelschriftstellern viel zu thun gegeben hat.[3]) — Jetzt ist Nasat, oder Nasard eine Quinte weiter Mensur (6 gegen Normalprincipal 7) mit Pfeifenkörpern aus Zinn, die, um einen milderen, weicher füllenden Ton zu erzielen, nach oben konisch zugespitzt, d. h. nach Gemshornart halbgedeckt werden. Als Quintenstimme von dieser bestimmten Bauart heißt sie daher mit $5\frac{1}{3}'$, $2\frac{2}{3}'$ (wie sie am häufigsten vorkommt) und $1\frac{1}{3}'$ Tongröße (zu Principal 16', 8' u. 4') auch Nasatquinte, Quintnasat, Gemshornquinte, und wenn sie etwa zu einem 32füßigen Principal mit $10\frac{2}{3}'$ Tongröße ins Pedal gesetzt wird, Großnasat. Früher kam die Stimme nach Adlung „zuweilen als eine Oktavstimme 4 und 2 Fuß" vor; ebenso auch mit Rohrflötenkörpern, und hieß in letzterem Falle Rohrnasat, Rohrquinte. In Frankreich, Spanien und Italien heißen alle Quintenstimmen, wenn sie nicht mit ihrer Verhältniszahl zum Normalprincipal eines Werkes (wie in Italien und Spanien am gewöhnlichsten) bezeichnet werden, Nazard, Nazardo, Nasardo.

Natorp, Bernhard Christian Ludwig, ein in der Weise seiner Zeit für die Regeneration des evangelischen Kirchengesanges eifrig und erfolgreich thätiger Theo-

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. 1884. I. S. 81.

[2]) Vgl. Mattheson, Vollk. Kapellmeister 1739. 3. Tl. Kap. 9. § 77. Wolfram, Anleit. zur Kenntnis rc. der Orgeln. 1815. S. 189.

[3]) Walther, Musik. Lex. 1732. S. 438 erklärt: „nösselt, d. i. durch die Nase singet und nieselt — organicus concentus nasiloquus"; Mattheson im ersten Orchester. 1713. 3. Tl. Kap. 3. § 15 hat richtig: „Nasat = Nachsatz", kommt aber im Vollk. Kapellm. 1739. S. 467 doch wieder auf das Näseln zurück und meint „Nazard müßte eigentlich Nasillard heißen." Adlung, Anl. zur mus. Gelahrth. 1758. S. 435 eignet sich letztere Erklärung an, meint aber dann doch Mus. mech. org. 1768. I. S. 115: „aber die Erklärung des Wortes scheinet etwas weit her gehohlet zu seyn, wie denn auch die Exempel die Unrichtigkeit solcher Erklärung sattsam an den Tag legen." Vgl. auch noch die neueren, wie Schlimbach, Über Struktur rc. der Orgel.

loge, war am 12. November 1774 zu Werden an der Ruhr geboren. Nach Abschluß seiner philologischen und theologischen Schul- und Universitätsstudien zu Halle wirkte er von 1796 an zunächst als Lehrer am Gymnasium zu Elberfeld, um dann als Prediger zu Hückeswagen in den praktischen Kirchendienst überzutreten. Von 1798 an war er Pfarrer zu Essen in Westfalen, und von hier kam er 1808 als Konsistorialrat nach Potsdam. 1819 kehrte er in seine heimatliche Provinz zurück, und wirkte von da ab in derselben als Pfarrer bei der evangelischen Gemeinde zu Münster, Oberkonsistorialrat und Generalsuperintendent der dortigen Diöcese bis an seinen Tod, am 8. Februar 1846. — N. hatte sich vom Anbeginn seiner schriftstellerischen Thätigkeit an (Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde. 1811 bis 1816) nicht nur mit allgemein pädagogischen Fragen, oder mit speciellen, auf die Methodik des Schulgesangunterrichts bezüglichen[1]) beschäftigt: sein besonderes Interesse hatte er auch dem evangelischen Kirchengesang und der evangelischen Kirchenmusik zugewandt. Mit regem und durchaus anerkennenswertem Eifer hat er nach Mitteln und Wegen „zur Verbesserung des Gesanges in Kirchen und Schulen" gesucht. Seine Schrift „Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten" zeigt, daß er die Mängel der rationalistischen Gesang- und Choralbücher gar wohl erkannt hatte, und seine Verbesserungsvorschläge verdienten wohl die Beachtung, die ihnen, da er mit denselben hervortrat, geworden ist. Aber die grundleglichen Gesichtspunkte, von denen er dabei ausging, waren noch die unfruchtbaren des Rationalismus. Das rechte evangelische Gesang- und Choralbuch sollte nach Auswahl, Einteilung, Redaktion u. s. w. der Lieder und Melodien mit der peinlichsten und bis ins einzelnste gehenden Sorgfalt gemacht, und konnte nach seiner Meinung auch gemacht werden. Daß es ein geschichtlich gewordener Schatz der Kirche und als solcher nicht nach subjektiver Willkür, sondern mit treuem Sinne zu verwalten und zu hüten sei: zu dieser Anschauung vermochte er sich noch nicht zu erheben. — Von den Schriften N.s sind hier die folgenden zu verzeichnen:

1. Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Essen und Duisburg 1817. Bädecker. XVI u. 264 S. kl. 8⁰. — 2. Einiges zur Verbesserung des Gesangs in Kirchen und Schulen. Das. 1817. — 3. Melodienbuch für den Gemeindegesang in den evangelischen Kirchen. Ebendas. 1822. XII u. 130 S. 8⁰. — 4. Über Zweck, Einrichtung und Gebrauch des Melodienbuchs, Essen 1822. IV u. 28 S. 8⁰. — 5. Choralbuch für evangelische Kirchen. Die Choräle kritisch bearbeitet und geordnet von B. C. L. Natorp und Friedr. Keßler, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rinck. Essen 1829. qu. 4⁰. (Vorr. vom 7. April 1829). 223 Choräle. — Zweite verbesserte und ver-

1825. S. 165. 166. Schilling, Musik. Univ.-Lex. V. S. 118. 119. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 78. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 68.

[1]) Eine Beurteilung der Verdienste Natorps um die Methodik des Schulgesangunterrichts, in dem er zuerst in Deutschland die Tonziffernschrift anwandte, hat Sering, Euterpe 1878. Nr. 5. S. 83. 84 veröffentlicht.

mehrte Aufl. Essen 1836. qu. 4°. XII S. Titel, Vorreden, Register. 229 S. mit 231 Choräle mit Zwischenspielen. — Dritte vermehrte und verbesserte Auflage: „Die Choräle neu geordnet und historisch bestimmt von G. B. Ad. Natorp, Konsistorialrat und Pfarrer in Düsseldorf, revidiert und mit meist neuen Zwischenspielen und Schlüssen versehen von Wilh. Greef, Lehrer und Organist in Mörs. Essen 1868. qu. 4°. — 6. Über Chr. H. Rinks Präludien. Ebendas. 1834. 8°. —

Naue, Dr. Johann Friedrich, war am 17. November 1787 als der einzige Sohn eines wohlhabenden Nadlermeisters zu Halle a. d. S. geboren und erlangte seine wissenschaftliche Vorbildung in den Schulen der Franckeschen Stiftungen daselbst. Von früher Jugend an genoß er auch Musikunterricht, der ihn befähigte, schon als Knabe öffentlich als Klavierspieler aufzutreten. Später besuchte er die Universität seiner Vaterstadt, hörte jedoch nur einige philosophische Vorlesungen und warf sich im übrigen ganz auf musikalische Studien unter des alten Türk Leitung. Einen längeren Aufenthalt zu Berlin benützte er zu seiner Weiterbildung; dann kam er nach Halle zurück und wurde hier 1813 seines Lehrers Türk Nachfolger als Universitäts-Musikdirektor, Organist an der Marienkirche und Dirigent des Stadtsingchores. Das ansehnliche Vermögen, das er von seinem Vater ererbt hatte, überhob ihn bestimmter und strenger Arbeit und so kam er auf eine Liebhaberei: das Sammeln alter Musikwerke und musikwissenschaftlicher Bücher. Er legte eine umfangreiche musikalische Bibliothek an, die ihn einen großen Teil seines Vermögens kostete (14 000 Thaler; vgl. Schilling, Lex. V. S. 127) und die dann, um ihm wieder aufzuhelfen, auf Veranlassung des Königs Friedrich Wilhelm III. 1824 von der Königl. Bibliothek in Berlin übernommen werden mußte. Durch seinen Sammeleifer immerhin in den Besitz reicher Schätze alter Musik, insbesondere auch altevangelischer liturgischer Musik gelangt, war es N., als die neue Preußische Agende eine Bewegung in der Liturgik der evangelischen Kirche in Gang brachte, möglich, durch seine „Musikalische Agende" (1818) fördernd in diese Bewegung einzugreifen, und in seinem „Allgemeinen Choralbuch" (1829) zugleich als einer der ersten „die Melodien größtenteils nach den Urquellen berichtigt" mitzuteilen. Nachdem N. unter großen persönlichen Opfern an Geld und Arbeit noch mehrere große Musikfeste (1829 zu Halle, dann zu Erfurt und 1835 nochmals zu Halle) veranstaltet hatte, und 1835 von der Universität Jena durch Verleihung des Doktortitels geehrt worden war, trat er mehr und mehr in den Hintergrund und starb halb verschollen am 19. Mai 1858 zu Halle. — Von seinen Werken haben wir hier anzuführen:

1. Versuch einer musikalischen Agende oder Altargesänge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen für musikalische und nicht musikalische Prediger und die dazu gehörenden Antworten für Gemeinden, Singchöre und Schulkinder, mit beliebiger Orgelbegleitung, teils nach Urmelodien bearbeitet, teils neu komponiert 2c. Halle, auf Kosten des Verfassers und in Kommission bei Hemmerde & Schwetschke (1818). quer 4°. XVI S. Vorwort 2c. 100 S.,

enthaltend: S. 1—7 Kyrie und Gloria in 10 Bearbeitungen; S. 8—17 Kollekten an gewöhnlichen Sonntagen; S. 11—30 Versikel; S. 31—72 Festkollekten; S. 73—99 Präfationen. Eine zweite Ausg. erschien unter dem Titel: Musikalische Agende. 2. Aufl. Part. Halle 1833. Schwetschke. 1. Lfg.: Chöre aus der Zeit der Reformation. 2. Lfg.: 92 fromme Sprüche an den verschiedenen Sonn- und Festtagen zwischen die Altargebete und Vorlesungen einzulegen — je in Bearbeit. für 4 Sstn., 4 Mstn. u. 3 Kinderstn. — 2. Responsorien oder Chöre zu drei Liturgien mit eingelegten Sprüchen für 4 Sstn. Stuttgart, Köhler. Part. u. St. — 3. Altargesänge älterer und neuerer Zeit, mit beliebiger Orgelbegleitung und einer erläuternden Einleitung. Halle 1845. Heynemann. 4°. — 4. Allgemeines Evangelisches Choralbuch in Melodien, größtenteils aus den Urquellen berichtigt, mit vierstimmigen Harmonien ꝛc. Erste Bearbeitung für Militär-Singchöre, akademische Singvereine, Gymnasien, Seminarien ꝛc. Halle, bei Eduard Anton. 1829. quer 4°. 5 Bl. Vorbericht; 208 S. S. 1—201: 251 vierstimmig gesetzte Choräle; S. 201—203 drei Beilagen; S. 204—208 Register. — Dass. Zweite Bearbeitung für Orgel- und Pianoforte-Spieler zum Gebrauch in kirchlichen Versammlungen und bei häuslichen Andachten. Halle, auf Kosten des Verfassers; in Kommission bei F. C. Löflund & Sohn in Stuttgart (1832). 4°. 1. Heft. 36 S. (nicht mehr erschienen). — Außerdem gab Naue noch die folgenden Schriften seines Lehrers D. G. Türk neu heraus: Anweisung zum Generalbaßspielen. 5. Aufl. mit Verbesserungen und Zusätzen von Dr. Naue. Halle 1841. Schwetschke. gr. 8°. — Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie. Neu bearbeitet und mit zeitgemäßen Zusätzen herausgegeben. Ebendas. 1849. 8°. Als Anfang gab Naue diesem Buch seine Abhandlung „Über den sogenannten quantitierend-rhythmischen Choral" bei.

Naumann, Dr. Emil, der bekannte Musikschriftsteller, ist hier seiner Psalmenkompositionen für den Domchor in Berlin wegen auch als Kirchenkomponist aufzuführen. Es war am 8. September 1827 als der Enkel des seinerzeit berühmten Dresdnischen Kapellmeisters Johann Gottlieb Naumann[1]) und der Sohn des Professors der Medizin Moritz Ernst Adolf Naumann zu Berlin geboren. Seine erste musikalische Bildung erhielt er zu Bonn, wohin seine Familie 1828 übergesiedelt war, dann bei Schnyder v. Wartensee zu Frankfurt a. M., und von 1842 an war er Schüler Mendelssohns[2]) und des neuerrichteten Konservatoriums zu Leipzig.

[1]) Dieser fruchtbare Komponist von Opern, Oratorien, Messen, Psalmen u. s. w. war am 17. April 1741 zu Blasewitz bei Dresden geboren und starb am 23. Oktober 1801. Er gehörte der Hasse-Graunschen Schule an und schrieb in deren Stil auch seine geistlichen Musikwerke, meist für die katholische Hofkirche zu Dresden. Sie sind längst verschollen und nur noch einige kleine, liedmäßige Stücke gehen da und dort in Sammlungen um; so z. B. das noch öfters gesungene Grablied „Ruhig ist des Todes Schlummer", oder ein anderes bei Weeber, Kirchl. Ges. I. 1858. Nr. 34. S. 22, 23, dem dort ebenfalls ein Grablied unterlegt ist.

[2]) Vgl. seine interessanten Mitteilungen über Mendelssohn als „Lehrer und Vorbild" in seinem Buch „Nachklänge". 1872. S. 22—48.

Nachher besuchte er noch die Universität zu Bonn und trat dann mit einigen größeren Musikwerken (Oratorium „Christus der Friedensbote" 1848, Kantate „Die Zerstörung Jerusalems", eine Messe u. s. w.) hervor. 1856 veröffentlichte er eine Abhandlung „Über die Einführung des Psalmengesangs in die evangelische Kirche", und sie lenkte die Aufmerksamkeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. auf Naumann. Er wurde unter dem Titel eines Hofkirchen-Musikdirektors nach Berlin berufen und erhielt, da die alte psalmodierende Weise des kirchlichen Psalmengesangs für den dortigen Domchor nicht genügte, den Auftrag, mit einer Anzahl namhafter Musiker, wie Mendelssohn, Ferd. Hiller, Ed. Grell u. a. (selbst Meyerbeer war darunter), einen vollständigen Cyklus von chormäßigen Psalmenkompositionen für alle Sonn-, Fest- und Feiertage des evangelischen Kirchenjahres zu komponieren. Dieser Auftrag wurde ausgeführt und N. sammelte den ganzen Cyklus und gab ihn als achten, neunten und zehnten Band der „Musica sacra", der bekannten Sammlung des Domchors, heraus. Es sind diese Psalmen (für einfachen Chor, Doppelchor und Solostimmen) — um mit Dr. Eduard Krüger zu reden — „in den neuen Kirchentönen des damaligen Berliner Christentums" gesungen und mögen bei der vollendeten Ausführung, die ihnen der Domchor angedeihen lassen konnte, ihre musikalische und erbauliche Wirkung gehabt haben: der Charakter wirklicher evangelischer Kirchenmusik von bleibendem Werte wird ihnen kaum zuerkannt werden können. Dazu mangelt ihnen vor allem die strenge Einheitlichkeit des Stils; denn sie enthalten neben viel modern Konventionellem ebenso viel der alten a cappella-Musik in archaisierender Absichtlichkeit Nachempfundenes. So sind sie denn auch ziemlich spurlos vorübergegangen, und nur die drei in der Sammlung enthaltenen Psalmen Mendelssohns, die ausschließlich Modernes in der bekannten Weise dieses Meisters geben, sind etwas mehr bekannt geworden. — 1873 siedelte N. nach Dresden über und bethätigte sich hier noch als Lehrer am Konservatorium, sowie als Dirigent eines Chorgesangvereins, am fleißigsten aber als Musikschriftsteller (Illustr. Musikgeschichte. 1880—1885; mehrere Schriften gegen Wagner u. a.). Er starb am 23. Juni 1888 zu Dresden. — Von seinen Werken haben wir die folgenden zu verzeichnen:

> Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evang. Kirchenjahrs. Auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen komponiert von D. G. Engel, Ed. Grell, Ferd. Hiller, Kästner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer, E. Naumann, Neithardt, Otto Nicolai, Karl Reinthaler, C. G. Reissiger, E. Fr. Richter, F. Schulz, A. Stahlknecht und Taubert, und zum Gebrauche des Königl. Domchores sowie aller evang. Kirchenchöre herausgegeben von E. Naumann. Berl., bei Bote & Bock. 3 Bde. Fol. (Musica sacr. Bd. VIII, IX, X). — Darin sind folgende Psalmen von Naumann selbst enthalten: 1. Op. 10. Nr. 1. Der 47. Psalm. „Frohlocket mit Händen." Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Musica sacr. IX. Nr. 14). — 2. Op. 10. Nr. 2. Der 66. Psalm. „Jauchzet Gott alle Lande." Psalmodie (Mus. sacr. IX. Nr. 10). — 3. Op. 11. Nr. 2. Der 20. Psalm. „Der Herr erhöre dich." Für S. A. T. B.

(Mus. sacr. X. Nr. 10). — 4. Op. 13. Nr. 1. Der 1. Psalm. „Wohl dem, der nicht wandelt.“ Für 3 S. 2 A. 1 T. 2 B. (Mus. sacr. X. Anhang). — 5. Op. 13. Nr. 2. Der 22. Psalm. „Mein Gott, warum hast du mich verlassen.“ Für 4 S. 2 A. 1 T. 2 B. (Mus. sacr. X. Anhang). — 6. Op. 14. Nr. 1. Der 121. Psalm. „Ich hebe meine Augen auf.“ Für 3 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. X. Anhang). — 7. Op. 14. Nr. 2. Der 130. Psalm. „Aus der Tiefe rufe ich.“ Für 3 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. X. Anhang). — 8. Op. 15. Der 25. Psalm. „Nach dir, Herr, verlanget mich.“ Für S. A. T. B. (Mus. sacr. IX. Nr. 5). — 9. Op. 17. Der 19. Psalm. „Die Himmel erzählen.“ Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. VIII. Nr. 4). — 10. Op. 18. Der 93. Psalm. „Der Herr ist König.“ Für S. A. T. B. (Mus. sacr. VIII. Nr. 7). — 11. Op. 19. Der 85. Psalm. „Herr, der du bist.“ Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacra VIII. Nr. 3). — 12. Op. 20. Der 30. Psalm. „Du Hirte Israels.“ Für S. A. T.-B. (Mus. sacra VIII. Nr. 2). — 13. Der 8. Psalm. „Herr, unser Herrscher.“ Für S. A. T. B. (Mus. sacr. X. Nr. 1). — 14. Der 23. Psalm. Der Herr ist mein Hirte.“ Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. X. Nr. 3). — 15. Der 55. Psalm. „Gott, höre mein Gebet.“ Für S. A. T. B. (Mus. sacr. X. Nr. 7). — 16. Der 122. Psalm. „Ich freue mich des.“ Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. IX. Nr. 6). — 17. Op. 16. Liturgie (Mus. sacr. X. Anhang). — 18. Op. 30. Dank- und Jubel-Kantate nach Worten des 21. und 22. Psalms für den Königl. Domchor komponiert. „Es freuet sich der König.“ Berlin (1866). Bote & Bock. — Von Naumanns Schriften sind anzuführen: Die Einführung des Psalmengesangs in die evang. Kirche. 1856 (auch abgedruckt „Nachklänge“. 1872. S. 295—335). — Über das Alter des Psalmengesangs (Doktor-Dissertation). — Über ein bisher unbekanntes Stilgesetz im Aufbau des klassischen Fugenthemas. Berlin 1878. —

Neander,[1]) Joachim, der treffliche Liederdichter der evangelisch-reformierten Kirche, der „Psalmist des Neuen Bundes“, wie ihn Bunsen um seiner „ganz aus dem psalmodischen Geist und Leben seiner Kirche und ihrer Lehre“ hervorgegangenen Lieder willen genannt hat, ist hier auch unter den Melodiensängern zu nennen, weil verschiedene, seinen Liedern zugehörige und mit ihnen ans Licht getretene Melodien, von denen einige seitdem Gemeingut der deutschen evangelischen Kirche geworden sind, ihm mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als Erfinder zugeschrieben werden. N. war 1650 zu Bremen, wo sein Vater seit 1636 als Tertius an der lateinischen Schule wirkte, geboren und bildete sich am akademischen Gymnasium daselbst, sowie unter der geistlichen Leitung des dortigen Predigers Theodor Under-Eyk zum Theologen

[1]) Eigentlich Neumann; er entstammte einer niederdeutschen Predigerfamilie, deren ältestes bekanntes Glied, Joachim Neumann (oder niederdeutsch Niemann), aus Wismar gebürtig war und 1555 auf Melanchthons Empfehlung hin evang. Pfarrer an der Pankrazkirche zu Stade wurde. Vgl. Reformierte Kirchenztg. 1856. S. 173 ff. u. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VI. S. 16. 17.

aus. Nachmals lebte er als Hofmeister zu Frankfurt am Main und lernte hier Phil. Jak. Spener und seine frommen Bestrebungen kennen. Am 1. Mai 1674 trat er dann das Amt eines Rektors der lateinischen Schule zu Düsseldorf an und verwaltete es unter viel Segen, aber auch unter manchen Kämpfen und Widerwärtigkeiten, bis er im Mai 1679 als dritter Prediger an die St. Martinikirche seiner Vaterstadt Bremen berufen ward. Doch war ihm hier nur noch kurze Zeit zu wirken vergönnt: denn schon am Pfingstmontag, den 31. Mai 1680 starb er, kaum 30 Jahre alt. — N. hat seine 57 geistlichen Lieder in einer eigenen Sammlung: „Glaub- und Liebes-Übung: auffgemuntert durch einfältige Bundeslieder und Dank-Psalmen rc." Bremen 1679 (gedruckt bei Hermann Brauer) erstmals herausgegeben. Sie fanden großen Anklang und verbreiteten sich in vielen Ausgaben. Bezüglich der Weisen, nach denen sie gesungen werden sollten, verwies er teils auf die Melodien des reformierten Liedpsalters, teils gab er ihnen „bekannt- und unbekannte" neue Singweisen — in der ersten Ausgabe 42 an der Zahl — in Noten bei, denen dann in der 4. Ausgabe von 1689 noch 15 weitere hinzutraten Unter diesen Weisen sind nun 20 als „eigene Melodien" bezeichnet, und sie sind es, die gewöhnlich N., der traditionell als „ein erfahrener Musikkenner" gilt, als Erfinder zugeschrieben werden. Den wichtigsten derselben sind in unsrem Werke besondere Artikel gewidmet, auf die wir hier verweisen. Über weitere Weisen zu den Neanderschen „Bundesliedern" vgl. auch den Art. „Strattner".

Neben-, als Beiwort, mit dem in der Orgel solche Teile und Einrichtungen bezeichnet werden, die gegenüber andern gleichgebauten, aber wichtigeren und daher mit dem Beiwort Haupt- (vgl. den Art.) gekennzeichneten, in irgend einer Hinsicht in die Linie einer sekundären Bedeutung zurücktreten.

Nebengottesdienste sind im Verhältnis zu dem als Hauptgottesdienst geltenden Gottesdienst am Sonntag Vormittag alle übrigen, wie die Früh-, Nachmittags- und Abendgottesdienste (Mette, „Frühpredigt", „Nachmittagspredigt", Vesper), die am Sonntag etwa noch gehalten werden, und die Wochengottesdienste, wie „Wochenpredigten", „Betstunden", „Beichtgottesdienste", Bußtage, „Christenlehre" („Kinderlehre", „Katechisation"), „Bibelstunden", „liturgische Andachten" u. dgl. — In der mittelalterlichen Kirche waren unter dem Einfluß der weltscheuen, asketisch-klösterlichen Lebensanschauung derselben nicht nur einzelne Tage der Woche (der Samstag als sabbatum Mariae, der Mittwoch und Freitag als dies stationum) zu besonderen religiösen Übungen (Beten und Fasten) bestimmt, sondern auch für jeden einzelnen Wochentag noch besondere Gebetsstunden, Horen, festgesetzt worden. Benedikt von Nursia (um 530) ordnete als solche an: die vigiliae (nachts 2 Uhr), die matutina (bei Tagesanbruch), die prima (6 Uhr morgens), die tertia (9 Uhr vormittags), die sexta (12 Uhr mittags), die nona (3 Uhr nachmittags), die vespera (6 Uhr abends) und das completorium (9 Uhr abends),

und diese regelmäßigen Gebetszeiten wurden bald von der Kirche sanktioniert und jede einzelne mit besondern Gebeten, Psalmen, Hymnen und Lektionen ausgestattet. Jetzt sind in der katholischen Kirche noch üblich: die Matutin mit Laudes (als officium nocturnum), die Prim, Terz, Sext und Non, samt Vesper und Kompletorium (officium diurnum). — Die Reformation drang auf eine Frömmigkeit, die nicht mehr nur in dem opus operatum der gehäuften Gottesdienste und Gebetsstunden allein sich äußern, vielmehr in innerlichem Leben in Gott und zugleich in treuer Erfüllung des irdischen Berufes bestehen sollte. Daher hat die evangelische Kirche von Anfang an das Abhalten der Nebengottesdienste frei gegeben. „Vesper, Metten, Complet und andere Tagzeit, so man zu etlicher Zeit her gehalten, soll in eines Pfarrers Willen stehen, er mags halten oder mags lassen," wird schon in einer Kirchenordnung von 1528 bestimmt.[1]) Nur „in Städten, wo Schulen sind," wollte Luther und die Kirchenordnungen der Reformationszeit tägliche Nebengottesdienste beibehalten wissen, damit „die Jugend gewöhnt werde, die Psalmen zu lesen und zu hören und die Lektionen der heiligen Schrift."[2]) Als Nebengottesdienste für die Gemeinde bildeten sich in der Folge hauptsächlich die Vesper am Sonnabend vor den hohen Festen und Feiertagen (mehrfach als „vigiliae" bezeichnet), sowie die Mette und Vesper (bei Lukas Lossius „secundae vesperae" genannt) an diesen Tagen selbst heraus. Aber auch sie kamen durch Heranziehung der Predigt und des Katechismusunterrichts von ihrer ursprünglichen Einrichtung immer mehr ab: die Mette wurde zur „Frühpredigt", die Vesper zur „Christenlehre" („Kinderlehre") oder zur „Nachmittagspredigt". Namentlich verschwanden auch die der Mette und Vesper zugehörigen liturgischen Gesangstücke eines nach dem andern aus dem Gebrauch. — Im Zusammenhang mit den Rekonstruktions- und Fortbildungs-Bestrebungen auf dem Gebiete der gottesdienstlichen Einrichtungen der deutschen evangelischen Kirche haben die Liturgiker der Gegenwart ihr besonderes Augenmerk auch auf die Nebengottesdienste gerichtet und für deren Neueinrichtung die mannigfachsten Vorschläge gemacht. Es kamen zunächst die liturgischen Andachten auf und verschiedentlich in Übung, aber sie genügen den strengeren Liturgikern nicht, weil bei ihrer Gestaltung das geschichtlich Gewordene zu wenig berücksichtigt und das musikalische Element zu sehr in den Vordergrund gestellt wird. Die

[1]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 517. Nur vereinzelt ist die K.-O. der Mark Brandenb. 1540 mit der Bestimmung geblieben, daß „nichts nachgelassen werden soll, es sei Metten, Prima, Tertia, Nona, Vesper, Complet, oder was der mehr sei."

[2]) Vgl. Luther in der Formula missae 1523. Die Beteiligung der Gemeinde an diesen Jugend- oder Schulgottesdiensten scheint auch von Anfang an nur eine sehr geringe gewesen zu sein, so daß Luther, Deutsche Messe, 1526 nur gelegentlich darauf Rücksicht genommen wissen wollte, „ob jemand von Laien da wäre und zuhöret", oder die Pommersche K.-O. 1535 hoffte, Gott werde wenigstens „Etliche erwecken, ein, zween oder mehr, die zur Kirche kommen." Bei diesen Gottesdiensten konnte denn auch die Bethätigung des Geistlichen ganz wegfallen. Vgl. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. S. 518.

strengsten unter den Liturgikern verlangen daher die Wiederherstellung der alten Mette und Vesper, der sonn- und festtäglichen mindestens, und womöglich der täglichen in möglichst genauem Anschluß an die großen Horen der römischen Kirche.[1]) Aber ihnen gegenüber bemerkt Layriz, der Anschluß an die römischen großen Horen könne nur in beschränktem Maße stattfinden, da diese als Matutin, Laudes, Vesper und Completorium eine vierfache Gestalt darbieten, während die protestantische Kirche nur die Matutin und Vesper kennt", und bemerkt des weiteren: „War schon die anfängliche Ordnung dieser Gottesdienste in der evangelischen Kirche eine mannigfach voneinander abweichende, so schritt die allgemeine Destruktion derselben im Laufe der Jahrhunderte auf deutschem Boden vollends so weit fort, daß von Anknüpfungspunkten kaum die Rede mehr sein kann. Dagegen haben sich dieselben in der englisch-bischöflichen Kirche noch fortwährend in sehr gediegener Gestalt erhalten: den Anschluß an diese Form mit Berücksichtigung des einst auch in der deutsch-evangelischen Kirche Üblichen halte ich darum für das ratsamste."[2]) — Näheres über einzelne Nebengottesdienste findet man in unsern Artikeln „Mette" und „Vesper"; über die einzelnen liturgischen Gesangstücke, die der Mette und Vesper zugehören, sind die denselben gewidmeten besondern Artikel, wie „Invitatorium", „Psalmodie", „Kantika", „Te deum", „Magnificat", „Nunc dimittis" u. s. w. zu vergleichen.

Nebenkanäle als windführende Teile der Orgel heißen im Verhältnis zu dem weiteren Hauptkanal (vgl. den Art.), der den Gesamtwind aus den Bälgen aufnimmt und ins Innere der Orgel führt, diejenigen engeren Kanäle, welche mit dem vom Hauptkanal empfangenen Wind die einzelnen Windladen speisen. Jeder Nebenkanal muß seine bestimmte Weite haben, welche dem Luftverbrauch der auf der Windlade stehenden Pfeifen entspricht, der er zugehört.[3]) Absolut feststehende Maße für Bestimmung der Weite der Kanäle können jedoch nicht gegeben werden und daher raten die Sachverständigen dieselben in zweifelhaften Fällen lieber etwas zu weit, als zu eng herzustellen, da die frühere Befürchtung, daß in weiten Kanälen der Luftstrom

---

[1]) Vgl. z. B. Schubring, Agende aus den lutherischen Agenden der Prov. Sachsen. 1851; Hommel, Liturgie des luth. Gemeindegottesdienstes. 1851; Löhe, Agende für christl. Gemeinden luth. Bekenntnisses. 1853; Frühbuß, Entwurf einer Agende für Schlesien. 1854; Schoeberlein, Über den liturgischen Ausbau des evang. Gemeindegottesdiensts. 1859; Schmeling, Gottesdienstordnung auf Grund der alten märkischen Ordnungen. 1859, u. s. w.

[2]) Vgl. Layriz, Kern. IV. Bd. (120 liturg. Weisen). 1855. Vorr. S. VIII—X. — Beachtenswerte hieher gehörige Erörterungen findet man auch bei M. Herold, Vesperale oder die Nachmittage unsrer Feste und ihre gottesdienstliche Bereicherung. Vorschläge und Formularien zc. Nürnberg (Gütersloh, Bertelsmann) 1881. I. 82 S. II. 88 S., sowie in desselben Liturgen Vortrag „Über die Einrichtung liturgischer Gottesdienste," abgedruckt in dem Bericht über den Kirchengesang-Vereinstag zu Stuttgart. 1882. S. 52—70.

[3]) Über die verschiedene Berechnungsweise der Weite der Kanäle vgl. Kützing, Handb. der Orgelbaukunst. 1843. S. 72—75; Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. S. 609—630, und Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 2. Aufl. 1888. S. 564—575.

„faul" werde, jetzt als eine völlig grundlose nachgewiesen ist. — Die Nebenkanäle müssen immer unter irgend einem Winkel an den Hauptkanal angesetzt werden und außerdem auf ihrem Wege zur betreffenden Windlade um lokale Hindernisse zu umgehen noch weitere Biegungen machen; solche Winkelbiegungen sind durch die vermehrte Friktion in denselben ein Hindernis der Luftströmung, das um so größer wird, je kleiner der Winkel ist. Daher sollen Biegungen unter spitzem Winkel ganz vermieden und auch bei denen unter rechtem Winkel die Ecken mittelst Einfügung einer Schräge gebrochen werden. — Kleinere Orgeln haben gewöhnlich nur zwei Nebenkanäle: einen für das Manual und einen fürs Pedal. In größeren Werken mit geteilten Windladen, glauben manche Orgelbauer jedem Windkasten zwei Nebenkanäle und Windeinfälle geben zu sollen; allein Kützing hat nachgewiesen, daß alle solche labyrinthischen Windführungen die Dichtigkeit der Luft für das Pfeifenwerk nur vermindern."[1]) — In größeren Orgelwerken der Neuzeit, bei welchen die einzelnen Abteilungen (Manual und Pedal) auf verschiedene Grade der Windstärke intoniert sind, führt der Hauptkanal den Wind von den Schopfbälgen zunächst in mehrere Magazine mit verschiedenem Druck, und aus ihnen empfangen dann die Nebenkanäle den jetzt verschiedengradigen Wind, um ihn an die einzelnen Windladen überzuführen.[2])

Nebenmanuale der Orgel sind im Verhältnis zum Manual des Hauptwerkes, als dem Hauptmanual, die zum Unterwerk oder Rückpositiv und zum Oberwerk oder Echowerk gehörenden beiden Manuale. Vgl. auch den Art. „Manual".

Nebenregister, Nebenzüge in der Registratur der Orgel nennt man alle diejenigen, welche nicht mit einer klingenden Stimme in Verbindung stehen, sondern einen Mechanismus in Bewegung setzen, der nur mittelbar auf die Hervorbringung und Qualität des Orgeltones Einfluß übt. Solche mechanischen Züge sind: die Koppeln, die Sperrventile, die Kollektiv- und Kombinationszüge, der Tremulant, der Kalkantenruf u. dgl. — Einzelne Orgelschriftsteller[3]) bezeichnen diese Züge als Nebenzüge und unterscheiden von ihnen als Nebenregister solche, die zwar tönende sind, aber ihren Ton nicht durch Pfeifen, sondern durch andere klingende Körper hervorbringen, also Glocken- und Stahlspiele, Pauken u. a.

Nebenstimmen heißen diejenigen Orgelstimmen, welche einen andern Ton angeben, als den, welchen die angeschlagene Taste bezeichnet; also die Quinte, die Terz und in einzelnen großen Orgelwerken der Neuzeit auch die Septime (vgl. die betreffenden Art.). Ihre Bestimmung ist, die in den Hauptstimmen neben dem

[1]) Vgl. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 19 und dagegen Kützing, a. a. O. S. 76.

[2]) Vgl. Abbildungen solcher Gebläse bei Anding, a. a. O. Taf. I. Fig. 5b (von Aug. Beternell), und bei Mendel, Musik. Lex. VII. S. 14.

[3]) Wie z. B. Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 62. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. von Bernh. Kothe. 1887. S. 117 u. a.

Grundton nur mehr oder weniger leise mitklingenden harmonischen Obertöne (Aliquoten) zu verstärken und dadurch als **Füllstimmen** (vgl. den Art.) den Gesamtklang der Orgel zu füllen und zu heben. Diese Aufgabe erfüllen sie um so besser, je voller und dunkler ihr Ton ist, d. h. je weniger ihre eigenen Obertöne sich geltend machen. Allein können solche Stimmen selbstverständlich nicht gebraucht werden. — Im Hinblick darauf, daß die Grundlage des Manualtons der 8-Fußton (der früher sogenannte Äqualton), die des Pedaltones der 16-Fußton ist, können im weiteren Sinne alle Manualstimmen über oder unter 8-Fußton und alle Pedalstimmen über oder unter 16-Fußton als Nebenstimmen bezeichnet werden.

Nebentöne (Aliquottöne), harmonische, der Orgelpfeifen vgl. im Art. „Obertöne".

Neithardt, August Heinrich, der bekannte erste Dirigent des Domchors in Berlin und verdiente Sammler von kirchlichen Gesangwerken für dessen Gebrauch, war am 10. August 1793 zu Schleiz geboren und hatte, da er frühe schon musikalisches Talent zeigte, von Jugend auf Unterricht im Gesang und auf mehreren Instrumenten erhalten. Er trat, nachdem er bis zu seinem 15. Jahr das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht hatte, bei dem Stadtmusikus Brunnow zu Schleiz in die Lehre und nahm daneben auch noch Unterricht im Orgel- und Klavierspiel, sowie im Generalbaß beim Hoforganisten Ebhardt. Von 1813—1815 machte er als Freiwilliger im Musikcorps des preußischen Garde-Jäger-Bataillons den Befreiungskrieg mit und wurde 1816 nach beendigtem Krieg zum Stabs-Oboisten ernannt. 1822 ging er als solcher zum Kaiser Franz Grenadierregiment über und leitete dessen Kapelle in ausgezeichneter Weise bis er 1840 den Militärdienst quittierte. Näher auf seine verdienstliche Thätigkeit als Militärmusiker, sowie als Komponist in dieser Richtung einzugehen, ist hier nicht der Ort, und nur das sei noch erwähnt, daß er 1826 das „Preußenlied" von Prof. Bernh. Thiersch komponierte und 1839 zum königlichen Musikdirektor ernannt wurde. Ein durchaus neues Feld der Thätigkeit eröffnete sich N., als er 1845 an die Spitze des Domchors gestellt wurde. Zwar schien ihm, dem seitherigen Militärkapellmeister, die für die neue Stelle nötige allgemeine, nicht minder als die besondere musikalische Bildung zu fehlen, die unstreitig das Hineinleben in einen ihm bis dahin ganz fremden Musikstil forderte. Gleichwohl zeigte sich bald, daß er doch der rechte Mann für die Stelle war: er brachte den Domchor in kurzer Zeit zu einer Leistungsfähigkeit, daß er an Wohllaut des Chorklanges, Reinheit der Intonation, an Deutlichkeit der Phrasierung und Deklamation und an Abrundung des dynamischen Ausdrucks mustergiltig dastand. Denn „Neithardt ersetzte den Mangel an positiven musikalischen Kenntnissen durch seine außergewöhnliche natürliche Dirigenten-Begabung und jenes wunderbar vollkommene Ohr, welches in den kompliziertesten vielstimmigen Sätzen und selbst bei der Häufung der dissonierendsten Intervalle die Ursache der geringsten Unreinheit erkannte und mit der größten Sicherheit durch ein Wort, durch einen

Wink korrigierte."[1]) Schon 1850 konnte er mit dem Domchor eine äußerst erfolgreiche Konzertreise nach London unternehmen; später ermöglichte ihm die Munifizenz seines Königs noch Reisen nach Petersburg und Rom (1856 und 1857), um die beiden berühmtesten ausländischen Vokalkapellen: den russischen Hoffängerchor und die päpstliche Sängerkapelle aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Er starb, vielfach geehrt und ausgezeichnet, am 18. April 1861 zu Berlin. — Für den Domchor edierte N.:

Musica sacra. Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuerer Zeit zum bestimmten Gebrauch für den Königl. Domchor in Berlin. Bd. V. VI. VII u. XII. Berlin, Bote & Bock. Fol. — Acht Introiten, nach den acht Psalmentönen gesetzt. Ebendas. — Die Psalmen für den evangelischen Gottesdienst auf die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, nach ihren alten Kirchentönen herausgegeben. Ebendas. — Psalmen nach der englischen Kirche, wie solche von dem Königl. Domchor in der Schloßkapelle zu Charlottenburg gesungen werden. Ebendas. — Choräle für 2 Tenor- und 2 Baßstimmen. Ebendas. — Choräle zum Kirchenbuch für das königlich preuß. Kriegsheer. Berl. G. Reimer. qu.-Lex.-8°. — Seine eigenen Kirchenwerke sind: 1. Op. 10. Nr. 2. Der 66. Psalm. „Jauchzet Gott, alle Lande." Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. Bd. VIII. Nr. 11). — 2. Op. 134. Der 24. Psalm und 5 Sprüche. Für S. A. T. B. (Mus. sacr. VIII. Nr. 1). — 3. Op. 138. Der 47. Psalm. „Frohlocket mit Händen." Für S. A. T. B. (Mus. sacr. X. Nr. 4). — 4. Der 11. Psalm. „Ich traue auf den Herrn. Für S. A. T. B. (Musica sacra. X. Nr. 2). — 5. Der 44. Psalm. „Gott, wir haben es mit unsern Ohren." Für S. A. T. B. (Mus. sacr. IX. Nr. 2). — 6. Der 54. Psalm. „Hilf mir, Gott." Für S. A. T. B. (Mus. sacr. X. Nr. 6). — 7. Der 67. Psalm. „Gott sei uns gnädig und segne uns." Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. IX. Nr. 9). — 8. Der 72. Psalm. „Gott gieb dein Gericht." Für S. A. T. B. (Mus. sacr. VIII. Nr. 9). — 9. Motette „Bleibe bei uns." Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B. (Mus. sacr. XIV. Nr. 16). — 10. Sei getrost. Doppelchor für S. A. T. B. (Mus. sacr. V. Nr. 33). — 11. Herr, Herr, gedenke nicht. Für S. A. T. B. (Mus. sacr. V. Nr. 34). — 12. Die Worte des Erlösers. Für S. A. T. B. (Mus. sacr. V. Nr. 35). — 13. Motette „Danket dem Herrn." Gedicht v. A. H. Niemeyer. Für 4 Stn. Op. 130. Berlin, Trautwein & Cie. — 14. Op. 144. Psalm XI und „Ehre sei dem Vater." Für Soli und 2 Chöre a cappella. Berlin, Schlesinger. — 15. Hymne „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht." Für 4stimm. Männerchor mit Orch. Op. 98. Berlin, Trautwein & Cie. — 16. Sammlung kirchlicher Chorgesänge zu den liturgischen Andachten (2. Teil. S. 125—189 von Dr. Fr. Ad. Strauß, Liturgische Andachten 2c.). 4. Aufl. Berlin 1886. Wilh. Hertz.

Neujahrsblasen, eine alte, jetzt aber meist abgegangene Sitte, nach welcher der zünftige Stadtpfeifer einer Stadt mit seinem Instrumentalistenchor (Gesellen,

[1]) Vgl. Heinr. Bellermann in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 10. S. 78.

Lehrjungen) in der Neujahrsnacht vor den Häusern der angeseheneren Bürger Choräle und andere passende Musikstücke abblies und dafür von den auf diese Weise Geehrten Geschenke in Geld oder Naturalien empfing. Es galten diese Geschenke zugleich als Belohnung für Leistungen, wie das Abblasen (vgl. den Art.) und die Mitwirkung bei der Kirchenmusik, die der Stadtpfeifer zum „allgemeinen Besten" unentgeltlich zu verrichten hatte.[1])

Neumark, Georg, der vielberufene Poet und Gambenspieler, dem die evangelische Kirche das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten", diese Perle ihres Liederschatzes verdankt, war am 16. März 1621 zu Mühlhausen in Thüringen geboren.[2]) Er erlangte die Grundlagen seiner wissenschaftlichen, poetischen und musikalischen Bildung von 1630 an auf den Gymnasien zu Schleusingen und Gotha, wo namentlich der treffliche Rektor Andreas Reyher sein Lehrer war. Als er 1640 die Gymnasialstudien beendigt hatte, entschloß er sich der „harten Kriegsläufften" wegen nach Königsberg zu gehen, um dort die Rechtswissenschaft zu studieren. Auf abenteuerlicher Fahrt „bei und mit einer starken Kaufmannsfuhr" zog er um Michaelis 1640 über Leipzig, Magdeburg, Lüneburg nach Hamburg, und als er hier in dem „Buchführer" Johann Naumann zwar einen Verleger, der ihm sein erstes poetisches Manuskript, den Schäferroman „Bellistora" für „etwelche Thaler" abkaufte, nicht aber ein passendes Unterkommen fand, ging er mit „etlichen Bierfuhren" weiter nach Kiel. Hier verbrachte er den Winter unter Not und Entbehrungen und erst im Frühjahr 1641 that sich ihm ganz unerwartet eine „herrliche Kondition" als Hauslehrer bei dem Amtmann Stephan Henning daselbst auf. Für diese göttliche Aushülfe stattete er nun eben mit dem Liede „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (vgl Näheres in diesem Art.) das Opfer seines Dankes ab. Nachdem er bis ins dritte Jahr in Kiel sich aufgehalten, griff er von neuem zum Wanderstab und schiffte sich am 12. April 1643 zu Lübeck ein, „um nach Königsberg auf die Universität zu reisen." An vier Jahre hielt er sich nun zu Königsberg auf, studierte fleißig die Rechtswissenschaft, schrieb Lieder und Gelegenheitsgedichte, setzte kleine Kompositionen und erwarb sich hiedurch, sowie durch seine Fertigkeit im Gambenspiel in dem bekannten Dachschen Dichter- und Musikerkreise, dem Männer wie Heinrich Albert, Roberthin, Adersbach u. a. angehörten, viele gute Freunde und einen ansehnlichen Ruf als Dichter und Musiker. Von Königsberg zog er 1648 nach Danzig, wo er ver-

[1]) Nach v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 795 scheint diese Sitte aus dem Altertum herzustammen, da schon im alten Rom und zu den Zeiten der Republik die beim Opfer und Gottesdienst beschäftigten Tibicinisten ähnliche Umgänge hielten.

[2]) Dies ist die gewöhnliche Angabe seines Geburtsdatums. Pasqué in seinem Artikel „Georg Neumark" in der Allg. musik. Ztg. 1864. Nr. 24. S. 410 hat vielleicht nur als Druckfehler: „1621 am 16./28. Mai", statt März; dagegen wäre Neumark nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 411 „zu Langensalza, laut dem dortigen Kirchenbuche, am 7. März 1621 in der St. Stephanskirche getauft worden."

schiedene Erzählungen herausgab, und die Jahre 1649 und 1650 verlebte er zu Thorn, wo die Komödie „Kalliste und Lysander," die „Poetischen Tafeln" und viele Gedichte und Lieder entstanden, und wo er sich überhaupt so glücklich fühlte, daß er diese Stadt seine „zweite Vaterstadt" nannte. 1650 kehrte er nach Hamburg zurück, vielleicht in der Hoffnung hier auf Grund seines litterarischen Rufes ein dauerndes Unterkommen zu finden. Er machte die Bekanntschaft des schwedischen Residenten Rosenhan, die später mit Veranlassung zu der Gambengeschichte wurde, besuchte Johann Rist zu Wedel und Adam Olearius (den Dichter und Reisebeschreiber, der mit Paul Flemming 1635—1639 in Persien gewesen war) zu Gottorp, und wurde zwar mannigfach geehrt, aber die gehoffte Stellung fand er in Hamburg nicht. So wandte er seine Blicke nach Weimar, wo ein Oheim von ihm, der Hof- und Konsistorialrat Plattner lebte und sich jedenfalls für ihn interessierte. N. übersandte dem Herzog Wilhelm IV. von Weimar, dem edlen Beschützer der Dichtkunst und Oberhaupt der fruchtbringenden Gesellschaft, ein Gedicht („Lobtönende Ehrenfäule") und erhielt als Antwort auf diese Huldigung die Bestallung als Kanzlei-Registrator und Bibliothekar zu Weimar, welches Amt er zu Ende des Jahres 1651 antrat und von da ab lebenslang inne hatte. Er verheiratete sich mit Katharina Werner, mit der er zwei Söhne und zwei Töchter erzeugte,[1]) wurde 1653 mit dem Beinamen „der Sprossende (Germinascens)" in die fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen, als deren späterer Erzschreinhalter er die Geschichte dieser berühmten Genossenschaft schrieb („Der Neusproßende teutsche Palmbaum". Nürnb. 1668), auch 1673 noch Mitglied des Ordens der Pegnitzschäfer, und starb dann, halb blind und sehr gebrechlich geworden, am 8. Juli 1681 zu Weimar. — Unter der Masse von N.s Liedern und Gedichten sind nur die geistlichen von Bedeutung, „weil nur sie aus der innersten Tiefe seines Gemütes entsprungen sind, während es bei den weltlichen unbeteiligt blieb. Er hatte nur für einen Gedanken Raum: es war dies der Glaube an Gott, an seine Allmacht und seine unerschöpfliche Güte; dieser Gedanke erfüllte seine Seele so ganz und ausschließlich, daß er alle übrigen Welt- und Lebensverhältnisse nur mit dem kalten, reflektierenden Verstand auffaßte. Wenn er jenen Ton anschlug, so erschlossen sich alle bildenden Kräfte seiner Seele, und es entströmten ihr die herrlichsten Gesänge, voll wahrer Begeisterung, Tiefe des Gefühls und Innigkeit der Empfindung, Gesänge, die uns um so mächtiger ergreifen, als sie sein auch in den schwersten Prüfungen unwandelbares, in Glück und Unglück gleich kräftiges Vertrauen auf Gott in den einfachsten Ausdrücken darstellen."[2]) Gegen

[1]) Diese Kinder waren 1681 nach seiner eigenen Aussage (im „Thränendten Hauskreutz") „meistens noch unerzogen." Über eine Andeutung, nach welcher Neumark vielleicht schon früher in erster Ehe zu Hamburg verheiratet gewesen war, vgl. Pasqué, a. a. O. Nr. 25. S. 425.

[2]) Vgl. Heinrich Kurz, Gesch. der deutschen Litteratur. 1870. II, S. 278; hier findet sich S. 277 auch ein Porträt Neumarks und ein Facsimile seiner Handschrift. — Eine Abhandlung über ihn von Dr. Rich. Wegner in „Aufsätze zur Litteratur." Berlin 1882. IV. Aufsatz, ist lesenswert, wenn auch der Verf. geneigt ist, des Mannes litterarhistorische Bedeutung zu überschätzen.

diese geistlichen Lieder fallen N.s weltliche Gedichte gründlich ab. Zwar muß auch ihnen Gewandtheit und leichter Fluß der sprachlichen Darstellung zuerkannt werden, aber ihr Inhalt ist trocken, gedankendürr und matt, und sie verlaufen in der späteren Zeit mehr und mehr im Sande allergewöhnlichster prosaischer Reimerei. Als Musiker machte N. von seinem „lieben Gambenspiel" ziemliches Aufheben; dagegen sagt er von den eigenen Liederkompositionen, die er seinem „Fortgepflanzten musicalisch-poetischen Lustwald" beigab, er habe sie so aufgesetzt, wie es „seine wenige, und nur zu seiner Ergetzung erlernte Wissenschaft zugelassen," und nimmt damit als Komponist nur den bescheidenen Titel eines Dilettanten für sich in Anspruch. Seine Stücke — für eine Singstimme mit zwei Geigen und einem bezifferten Baß für ein „vollgrundmäßiges Instrument" — gehören zur Gattung der deutschen geistlichen Arie mit ihrer kurzatmigen und noch wie zaghaft zurückhaltenden Melodik und ihren Ritornellen und instrumentalen Zwischenspielen. Sie lassen sich am besten mit den Arien Heinrich Alberts (dessen Bekanntschaft N. in Königsberg ja wohl gemacht und von dem er auch gelernt haben wird) vergleichen, ohne doch diesen an musikalischem Werte gleichzukommen. Bezüglich ihres Vortrags bemerkt der Komponist: „meines Erachtens werden die Lieder ihre rechte Anmut erlangen, wenn die Vorklänge, Vorspiele oder Vorstimmungen mit Geigen und ein vollgrundmäßiges Instrument gemacht, die zu den Liedern gesetzte Geigenstimmen aber mit einer gedämpften Violinen oder mit einem Zytriuchen in die Singstimmen gestrichen oder geschlagen werden. Es muß aber vor allen Dingen der Singer, es sey ein Diskant oder Tenorist, den Text fein rein und deutlich auszudrücken wissen, damit die Meynung sowohl durch die Musik, als Worte wohl hervorgebracht werden." — Wir verzeichnen als N.s für uns wichtigstes Werk hier nur:[1])

Fortgepflantzter Musicalisch-poetischer Lustwald, in dessen erstem Theile sowohl zu Aufmunterung Gottseliger Gedanken, und zur Erbauung eines Christlichen Tugendsamen Lebens anführende Geist- und weltliche Gesänge, als auch zu keuscher Ehrenliebe dienende Schäferlieder, mit ihren beygefügten Melodien und völliger musikalischen Zusammenstimmung enthalten sind. Im Zweiten, sowohl Geist- als weltliche weitläufigere Poetische Gedanken, Glückwünschungen, Lobschriften, Leichreden, Trauer- und Hochzeitversche begriffen. Im Dritten sind allerhand kurtze Getichte, Überschriften, Sinn- Lehr- Trost- Straff- und Wahlsprüche, gleichsals Geist- und Weltlich zu befinden. Jehna, druckts und verlegts Georg Sengenwald im 1657. Jahr. 8°. — Der erste Teil enthält im ganzen 85 Liederkompositionen, wovon 58 Neumark, die übrigen 27 andern Komponisten zugehören. Von den 26 geistlichen Liedern dieses Teils haben 15 Tonsätze von Neumark (Nr. 1. 2. 3. 4. 5. 7. 9. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 23. 25), die übrigen 11 solche von Adam Drese (Nr. 11), Balthasar Erbe (Nr. 6. 22, 24), Erato Bythner (Nr. 13. 14. 21. 26),

[1]) Ein chronologisch geordnetes Verzeichnis aller noch bekannten gedruckten Werke Neumarks findet man bei Pasqué, a. a. O. Nr. 25. S. 429.

Johann Weichmann (Nr. 8), Christoph Compenius (Nr. 10) und Erasmus Kindermann (Nr. 12).[1]

Neumeister, Erdmann, einer der fruchtbarsten Liederdichter der evangelischen Kirche, von dessen c. 700 geistlichen Liedern mehr als 70 in kirchlichen Gebrauch gekommen sind und mindestens 30 heute noch in demselben stehen,[2] ist auch der bedeutendste unter den Textdichtern der neueren evangelischen Kirchenkantate, der Kantate in Seb. Bachs Form, und als solcher hier aufzuführen. Er war am 12. Mai 1671 zu Üchtritz bei Weißenfels als der Sohn eines armen Schulhalters und Wirtschaftsschreibers der Gräflich Pollnitzischen Güter geboren. In seiner frühesten Jugend fand seine kernhafte Natur hauptsächliches Gefallen am Landleben, und erst in seinem 14. Jahr erwachte in ihm die Liebe zum Lernen. Nun schritt er aber auf der Schulpforte, die er von 1685 an vier Jahre besuchte, und auf der Universität Leipzig, die er 1689 bezog, auch um so rascher in seiner wissenschaftlichen Bildung voran. Nachdem er 1695 die Magisterwürde erlangt hatte, las er zu Leipzig ein „Collegium poeticum“ und trat dann am 30. Juni 1697 sein erstes geistliches Amt zu Bibra in Thüringen an. Schon seit 1700 hatte er Kantatentexte für die Hofkapelle zu Weißenfels geliefert, die der dortige Kapellmeister Joh. Phil. Krieger (vgl. den Art.) komponiert hatte. 1704 kam er als Hofprediger selbst dorthin, vertauschte jedoch diese Stelle schon an Neujahr 1706 mit der eines Oberhofpredigers, Konsistorialrats und Superintendenten zu Sorau, in der er 9 Jahre als ein treuer, unerschrockener Zeuge der Wahrheit thätig war. Im September 1715 trat er endlich seine letzte Stelle als Hauptpastor an der Jakobikirche zu Hamburg an, die er noch 41 Jahre lang verwaltete. „In dieser langen Amtszeit trat er unablässig und rücksichtslos als strenger Eiferer für die unveränderte Festhaltung der lutherischen Lehre gegen den Pietismus auf der Kanzel und als Schriftsteller auf“ und wurde so der Hauptkämpe für die Orthodoxie. Bei seinem 50-jährigen Amtsjubiläum, am 30. Juni 1747, konnte er noch selbst die Festpredigt halten, und erst am 18. August 1756 starb er als ein 85jähriger müder Streiter, nachdem er, ähnlich seinem großen Zeitgenossen Seb. Bach, mit dem er mehrfach in Berührung gekommen war,[3] noch wenige Wochen zuvor durch eine verfehlte Ope-

[1]) Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 289—296, und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 417—420. — Drei Lieder Neumarks mit ihrer Musik finden sich neu gedruckt bei Schneider, Das musikalische Lied in seiner geschichtl. Entwicklung. 1863. III. S. 149. 150. II. S. 475.

[2]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 459. 460. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 377.

[3]) Als Bach im Herbst 1720 in Hamburg war und dort seine ganze großartige Orgelkunst zeigte, hätte ihn Neumeister gern auf die eben erledigte Organistenstelle an seiner Kirche gebracht. Allein man wählte einen andern, der „aus Erkenntlichkeit für die Wahl — versprochene viertausend Mark in Courant“ bezahlte. Neumeister verließ entrüstet über solchen Schacher die Wahlversammlung und konnte sich nicht enthalten, nachmals in einer Predigt die

ration das Augenlicht verloren hatte. — Schon in der obengenannten Vorlesung zu Leipzig (De poëtis Germanicis hujus seculi etc.") hatte sich N. für die madrigalische Dichtungsform, wie sie mit Erfolg von Dr. Kaspar Ziegler und dem ihm nachstrebenden jüngeren Stockmann gepflegt worden war, ausgesprochen. Und als er nun erkannte, wie besonders geeignet sich diese Form zur musikalischen Komposition erweise, mochte er dem Andringen von Musikern wie Krieger, Telemann, Erlebach u. a. nicht entgegen sein und schrieb für sie solche madrigalischen Kantatentexte. „Wenn die ordentliche Amtsarbeit" — so berichtet er selbst — „des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privatandacht in eine gebundene Rede zu setzen . . . Woraus denn bald Oden, bald poetische Oratorien und mit ihnen auch gegenwärtige Kantaten geraten sind" (Vorr. zum ersten Jahrg. 1704). Während aber die Texte des ersten Jahrgangs nur Recitative und Arien enthalten, wird im zweiten bereits auch die Mitwirkung des Chores verlangt, und im dritten und vierten Jahrgang sind den madrigalischen Stücken noch Choräle und Bibelsprüche eingegliedert, und „damit war die Form der neueren Kirchenkantate in ihrer Vollendung hingestellt." Was nun noch den dichterischen Wert dieser Neumeisterischen Texte betrifft, so ist in diesem Bezug eben hauptsächlich ihre Bestimmung für die musikalische Komposition im Auge zu behalten, und da „erfüllten sie nicht nur ihren Zweck und erwiesen sich als wohl komponierbar, sondern zeigen auch für den damaligen Stand der deutschen Litteratur ein nicht zu unterschätzendes formales Talent, und manche von ihnen sind wirkliche Gattungsmuster und können selbst unsern so sehr gesteigerten Ansprüchen noch recht wohl genügen."[1]) Vgl. auch die Art. „Kirchenkantate" und „Madrigal".

Neusilber, Argentan, heißt ihres silberähnlichen Ansehens wegen eine Metall-Legierung aus Kupfer, Nickel und Zink, die von manchen Orgelbauern als Material für die Zungen feinerer Rohrwerke (z. B. Fagott, Klarinette, Physharmonika) der Orgel verwendet wird.[2]) Das Mischungsverhältnis, nach dem das Neusilber hergestellt wird, ist verschieden und läßt sich nur im allgemeinen dahin angeben, daß gewöhnlich ½—⅔ Kupfer zu ½—⅓ Nickel und Zink genommen wird, und daß meist weniger Nickel als Zink in der Mischung enthalten ist. Von diesen Mischungsverhältnissen der drei Bestandteile hängt die Farbe, Härte und Geschmeidigkeit des Neusilbers ab, das so hergestellt werden kann, daß es Messing an absoluter Festig-

Bemerkung einfließen zu lassen: er glaube gewiß, „wenn selbst einer von den Bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen." Vgl. Mattheson, Musik. Patriot. Hamb. 1728. S. 316. Spitta, Bach I. S. 631. 632. Signale. 1870. S. 867. 868.

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 472.

[2]) Doch bemerkt Allihn in der Neuausgabe von Töpfers „Orgelbau". 1883. S. 761 gelegentlich der Haasschen Orgel im Münster zu Basel, die mehrere Stimmen mit Argentanzungen enthält, daß dies zwecklos sei.

keit übertrifft. Bezüglich des im Orgelbau verwendeten Neusilbers ist noch zu bemerken, daß wenn Zungen aus diesem Material haltbar sein, und nicht nach einiger Zeit da, wo die Krücke aufliegt, brechen sollen, eine von Arsenik freie Mischung desselben durchaus erforderlich ist. Ein Zeichen von Arsenikgehalt ist das Anlaufen mit gelber Farbe an der Luft, ferner die bläuliche, einen Knoblauchgeruch hinterlassende Flamme beim Verbrennen von Argentanspänen.

Neuß, Dr. Heinrich Georg, der Dichter und Sänger einer größeren Anzahl von Kirchenliedern, war am 11. März 1654 zu Elbingerrode im Harz im Braunschweigischen als der Sohn eines armen Wundarztes geboren. Unter beschränktesten Verhältnissen und mancherlei Entbehrungen besuchte er von 1664 an die Schulen zu Osterwiek, Quedlinburg und Halberstadt und gelangte endlich dazu von 1677 bis 1680 auf der Universität Erfurt Theologie studieren zu können. Nach vollendeten Studien fand er seinen Unterhalt zunächst als Informator zu Wernigerode und Hageburg, und wurde dann 1683 Konrektor, 1684 aber Rektor an der Schule zu Blankenburg. 1690 erhielt er mit dem Diakonat an der Heinrichstädtischen Kirche zu Wolfenbüttel sein erstes kirchliches Amt, und nachdem ihm 1695 die Universität Gießen die Würde eines Doktors der Theologie verliehen hatte, wurde er 1696 als Hauptpastor, Superintendent und Konsistorialrat nach Wernigerode berufen. In diesem Amte wirkte er noch 20 Jahre lang im Segen bis an seinen Tod am 30. September 1716. — N. hatte von Jugend auf zur Musik große Lust und Begabung gehabt und noch 1708 ließ er sich als ein längst in Würden und Ehren stehender Mann von dem Kantor Bokemeyer in Wolfenbüttel brieflichen Unterricht im Kontrapunkt geben.[1]) Auch sonst werden die mannigfachsten musikalischen Bestrebungen von ihm berichtet. Als Komponist schrieb er die meisten Melodien zu seinem „Hebopfer", und gelegentlich auch andere Musikstücke, von deren einem (einer Musik zu einer gräflichen Hochzeit 1712) wir wenigstens wissen, daß er es „bey der Tafel, in Gesellschaft zweyer Contessen, welche er in der Musik unterrichtet hatte, mit großem Beyfall selbst absang." Seine Hausorgel ließ er nach Sinns Temperatur stimmen[2]) und zur Stimmung des Klaviers erfand er ein eigenes Instrument, eine Art Monochord, das er mensa nannte. Besonders thätig war er auch für den Kirchengesang in Wernigerode. Die von ihm selbst vierstimmig gesetzten Choräle führte er „in seiner Kirche zu Wernigerode ein, ließ sie vom dasigen Kantor und Chorschülern so lange taktmäßig absingen, bis endlich die ganze Gemeinde sich so daran gewöhnete, daß sie ordentlich nach dem Takt mitzusingen pflegte. Dies brachte der dasigen Gemeinde den allgemeinen Ruhm in der ganzen Gegend, daß ihr

[1]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 21, wo hinsichtlich des Zweckes, den Neuß dabei verfolgte, bemerkt ist: „aus dem sonderbaren Grunde: um die Choralgesänge beym Gottesdienste mit Dissonanzen auszieren zu können. Er that dies auch würklich."

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 570, und Matthesons Exempl. Organistenprobe. Hamb. 1719. S. 51.

Choralgesang der herrlichste und rührendste sei."[1]) Er gab 1712 auch die erste Auflage des Wernigerodischen Gesangbuchs heraus.[2]) — Neuß' hier anzuführendes geistliches Gesangswerk ist:

„Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, das ist: Geistliche Lieder, welche zur Andacht, Aufmunterung und Erbauung unsres Christentums in allerhand Fällen zu gebrauchen, und daher in gewisse Zehn und Classen vertheilet und mehrentheils mit eigenen und neuen Melodeyen versehen seynd. Williglich herzugebracht von Heinrich Georg Neußen, Diacono und Diener am Wort bei der Heinrichstädtischen Kirche in Wolfenbüttel. Lüneburg, bey Johann Georg Lippern. 1692." 8°. — Es enthält 100 Lieder, von denen 83 eigene Melodien bei sich haben, 17 aber auf vorangegangene oder gebräuchliche verwiesen sind. Von diesen 83 Melodien sind 12 nicht von Neuß, sondern: 4 (Vtes Zehn. Nr. 4. 5. 6. 7) aus der Oper „Le Triomphe de l'amour", 3 (Vtes Zehn. Nr. 8. 9. 10) aus der Oper „Die erhöhte Demuth", 1 (Xtes Zehn. Nr. 8) aus der Oper „Hadassa", 2 (Ites Zehn. Nr. 8. Vtes Zehn. Nr. 2) von „Monsieur Götzen", 1 (IItes Zehn. Nr. 5) von „Krieger" und 1 (VItes Zehn. Nr. 6) von „Horn".[3]) — Von Neuß' Liedern und eigenen Melodien kamen zunächst 3 Lieder in das Darmst. G.-B. (Züehlen) 1698, davon jedoch nur eines („O Jesu, du bist mein") mit seiner Melodie; ebendieselben gingen dann auch ins Freylingh. G.-B. I. 1704 über, das noch zwei weitere mit einer Melodie hinzubrachte. Dagegen nahm dann Freylingh. G.-B. II. 1714 noch 33 weitere Neußsche Lieder auf, deren 10 ihre eigenen Melodien behielten, die übrigen aber neue erhielten. König, Harm. Liederschatz 1738 nimmt auf 38 Lieder von Neuß Bezug, von denen er 23 auf bekannte Melodien verweist und zu 15 eigene, teils von Neuß, teils aus Freylinghausen mitteilt. Näheres über einzelne dieser Melodien, besonders über diejenigen, welche gegenwärtig noch Geltung haben, findet man in den ihnen gewidmeten besondern Artikeln unsers Buches.

Nicht, daß ichs schon ergriffen hätte, Choral. Dies Lied Gellerts aus den „Geistlichen Oden und Liedern." Leipz. 1757. Nr. XLI. S. 19 ff. („Die Wachsamkeit") gilt den Hymnologen als eines seiner schwächsten Produkte, da es kaum mehr als gereimte Prosa ist, und die besseren neuen Gesangbücher haben dasselbe daher auch meist weggelassen. Es war eines derjenigen Gellertschen Lieder, die „nach einer gewöhnlichen Kirchenmelodie konnten gesungen werden", und so hat es denn auch da, wo es beibehalten wurde,[4]) keine eigene Melodie, sondern wird nach einer der Weisen des an solchen ja überreichen Metrums „Wer nur den
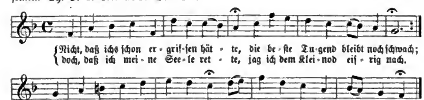
[1]) Vgl. Gerber, a. a. O. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 523. 524.

[2]) Vgl. Kach, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 431. 437. V. S. 594.

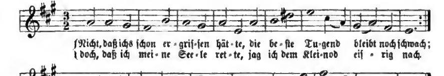
[3]) Von diesen Kampanisten ist „Monsieur Götze" ganz unbekannt; bei „Krieger" denkt v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 525. 526 an Adam Philipp Krieger, den berühmten Weißenfelsischen Kapellmeister, und bei „Harn" an einen Dr. Johann Kaspar Harn, der als Jurist, Musikfreund und Tansetzer in Dresden lebte.

[4]) Z. B. im Altm.-Priegn. G.-B. Nr. 1082; im Württ. G.-B. Nr 413; im Drei Kant. G.-B. Nr. 259 u. s. w.

lieben Gott läßt walten" gesungen. Nur diejenigen Komponisten der rationalistischen Zeit, welche „sämtliche Oden und Lieder von Gellert, mit Einschluß derjenigen, die man auf bekannte Melodien singen kann, mit neuen Melodien versehen" wollten,[1]) hatten natürlich auch für unser Lied eine solche zu erfinden. Wir führen von eigenen Melodien für dasselbe an: 1. die von Joh. Gottfr. Schicht in seinem Ch.-B. I. Nr. 293. S. 133:



und 2. die Weise Heinrich Eglis in „Gellerts geistl. Oden und Liedern mit Choralmelodien." Zürich (1824). 1829. S. 140—143:



Denn Tu - gend oh - ne Wach-sam-keit ver-liert sich bald in Si-cher-heit.
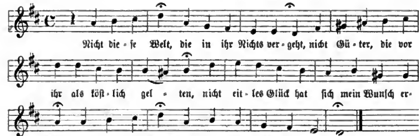
Doch ist, wenigstens so weit wir sehen konnten, keine in kirchlichen Gebrauch gekommen.

Nicht diese Welt, die in ihr Nichts vergeht, Choral. Nach der Angabe des Württ. Gesangbuchs ist dieses in verschiedene neuere G.-BB. aufgenommene Lied von Karl Amandus Huber „um 1750" gedichtet worden.[2]) Es sind sechs eigene Melodien für dasselbe bekannt, von denen wir vier, als in kirchlichem Gebrauche stehend, verzeichnen. Die erste und älteste dieser Weisen, von Dr. Georg Karl Benj. Ritschl (vgl. den Art.) 1826 erfunden, erschien in A. W. Bachs Ch.-B. 1830. Nr. 169. S. 102 und fand Aufnahme in die andern Choralbücher der Provinz Brandenburg, z. B. bei Ritter, Ch.-B. 1859. Nr. 286. S. 136; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 188. S. 155 u. a., ist aber in dem Ch.-B. von 1888 nicht erhalten. Sie heißt:
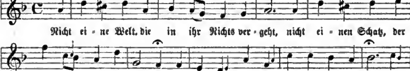
---

[1]) Wie Schicht in seinem Ch.-B. 1819. I. S. 151 von sich bemerkt.
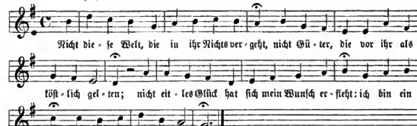
[2]) Über den Dichter weiß jedoch das genannte G.-B. nichts anzugeben. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VII. S. 466 schreibt das Lied ebenfalls diesem Huber zu, bemerkt aber dann S. 472 u. 477 des weiteren noch: „nach einem älteren Liede bearbeitet von Chr. Chr. Sturm. 1764."
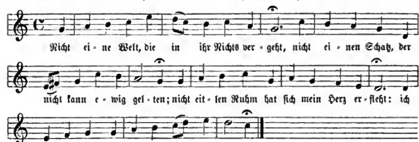


In Württemberg ist eine **zweite** Melodie im Gebrauch, welche Dr. Konrad **Kocher** (vgl. den Art.) 1836 erfunden und in seinem G.-B. „Stimmen aus dem Reiche Gottes." 1838. Nr. 342. S. 400 zuerst bekannt gemacht hat. Von hier kam sie in einer vom Komponisten selbst vorgenommenen neuen Redaktion, in der er sie später auch in seine „Zionsharfe". 1855. I. Nr. 682. S. 311 aufnahm, in das Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 23 (1876. Nr. 23. S. 22); hier lautet sie (unter Andeutung der ursprünglichen Fassung in kleinen Noten):



Vgl. auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1029. S. 795. — Eine **dritte** Weise hat in Hamburg kirchliche Geltung. Sie ist von dem dortigen Musikdirektor Joh. Friedr. **Schwenke** (vgl. den Art.) komponiert und in seinem Choralmelodienbuch 1843. Nr. 44 (1845. Nr. 116. S. 43 und Anhang S. 26) zuerst gedruckt worden. Sie heißt:



Neusten Datums endlich ist die folgende vierte Melodie, die in den „Choralmelodien zum Gesangbuch für evang. Gemeinden Schlesiens." Breslau 1880. Nr. 119. S. 32 anonym steht, aber durch Jul. Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 102. S. 121 als von Hermann Berthold (vgl. den Art.), dem 1879 verstorbenen Kantor an St. Bernhardin in Breslau, gesungen bezeugt ist. Sie lautet:
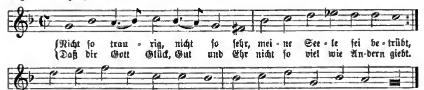


Nicht so traurig, nicht so sehr, Choral. Paulus Gerhardts köstliches Trostlied hat eine ganze Reihe von Melodien hervorgerufen,[2]) von denen wir hier zunächst vier, als im allgemeinen Kirchengebrauch stehend, aufführen, und diesen noch eine Anzahl anderer, die mehr oder weniger nur lokale Bedeutung erlangt haben, anschließen. Die erste dieser Weisen erschien 1648 zugleich mit dem Liede selbst und ist demselben auch in der kirchlichen Verwendung am allgemeinsten verbunden geblieben. Sie ist von Johann Crüger, und von ihm in seiner Praxis piet. melica. 1648. Nr. 251, sowie in dem dazu gehörigen Chorbuch „Geistliche Kirchenmelodien." 1649. Nr. 119 zuerst veröffentlicht worden.[3]) Zwar steht sie in diesen beiden ältesten Quellen noch anonym, wird aber dann im Rungeschen

[1]) Von den zwei weiteren eigenen Weisen unsres Liedes ist die eine von Gottfr. Hegler 1842 (er war damals Pfr. zu Brettheim, später Stadtpfarrer in Markgröningen im Württembergischen) erfunden, und war wahrscheinlich für das Württ. Ch.-B. von 1844 bestimmt; als sie in dieses keine Aufnahme fand, wurde sie im Süddeutschen Schulboten 1850. Nr. 14. S. 112 veröffentlicht. Die zweite dieser Melodien erschien in A. Freyers Ch.-B. für die evang. Kirche zu Warschau. 1845. Nr. 93, und ist wohl von Freyer komponiert. Vgl. Zahn, Melodien I. S. 228. 229. Nr. 856. 857. — Dagegen gehört die Weise, welche Kocher, Zionsharfe. 1855. I. Nr. 683. S. 311, und ihm folgend auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1030. S. 796 unsrem Liede noch zugeeignet haben, nicht ihm, sondern dem älteren Liede: „So giebst du nun, mein Jesus, gute Nacht" zu, mit dem sie bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 69 zuerst erschienen ist. Vgl. Zahn, a. a. O. Nr. 850. S. 227.

[2]) König, Harm. Liederschatz 1738. S. 333—336 hat deren allein 15, Dretzel in seinem Ch.-B. 1731. S. 555—559 ebenfalls 10, und zwar die 10. „nach der neusten Komposition"; Schicht, Ch.-B. 1819 giebt 7 Melodien, und Ritter bringt mit den Parallelweisen gar 30 zusammen.
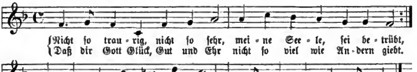
[3]) Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 256. Bachmann, Paulus Gerhardt. Berlin, 1866. S. 84. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 69.

G.-B. Berlin 1653. Nr. 237. S. 359 und den folgenden Berliner und Frankfurter Ausgaben der Praxis durch die unterzeichnete Chiffer „J. Cr." als Crügers Eigentum bezeugt. Sie heißt im Original:



Nimm für - lieb mit dei - nem Gott, hast du Gott, so hats nicht not.
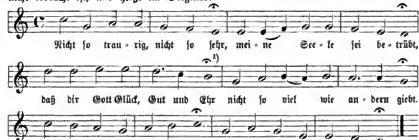
Hinsichtlich ihrer Verbreitung führen wir beispielsweise an: Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 982. S. 1033. 1034; Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 672. S. 841. Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1170. S. 707. 1695. S. 977; Bronner, Ch.-B. 1715. S. 242; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 153b. S. 77; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 558 (7. Weise); König, Harm. Liederschatz 1738. S. 333 (an erster Stelle); Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 105 (Ausg. 1777. Nr. 93); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 139. S. 153; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 112. S. 51; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 207. S. 112; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 111. S. 39; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 478. S. 442; Ritter, Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 287. S. 136; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 189. S. 156; Mecklenb. Choralmelodien-Buch 1867. Nr. 124. S. 64; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 296. S. 253; Sächs. Landes-Ch.-B. 1883. Nr. 123. S. 72 u. s. w. — Die zweite Melodie, von Joh. Georg Ebeling erfunden, erschien in dessen Ausgabe der Lieder Paul Gerhardts: „Geistliche Andachten." Das ander Dutzet. MDCLXVI. Nr. XVI. S. 44, mit „J. G. E." bezeichnet; sie lautet:



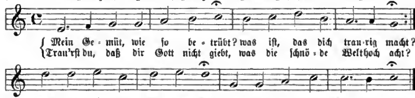
Nimm für - lieb mit dei - nem Gott, hast du Gott so hats nicht not.

steht aber der Crügerschen Weise an Verbreitung weit nach. Doch findet sie sich außer in Sammlungen, wie bei Dretzel, a. a. O. S. 555 (als erste Weise) und König, a. a. O. S. 335 (als „Zwölffte Melodie"), auch in kirchlichen Choralbüchern, wie bei Böttner, Ch.-B. Hannover (1800) 1817. Nr. 100. S. 66; Wigand, Ch.-B. für Hessen-Cassel. 1844. Nr. 147. S. 118; Württ. Ch.-B. 1844. Nr. 82 (1876. S. 72); Schwenke, Hamb. Choral-Mel.-Buch. 1843. 1845. Nr. 117. S. 43 u. a. — Die dritte kirchliche Weise stammt aus Chr. Friedr. Witts Psalmodia sacra. Gotha 1715. Nr. 643. S. 345; sie wird gewöhnlich Witt
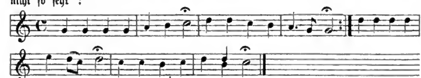
(vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben, obwohl ein urkundlicher Beweis hiefür nicht erbracht ist, und heißt im Original:



In Bezug auf Verbreitung dürfte diese Melodie der Crügerschen am nächsten kommen. Dretzel, a. a. O. S. 556 hat sie an dritter, König, a. a. O. S. 334 an vierter Stelle; Schicht, Ch.-B. bringt sie dreimal: I. Nr. 112. S. 39 und I. Nr. 254. S. 100 zu unsrem Lied, und II. Nr. 493. S. 222 nochmals zu einem Liede „Glücklich sei mein Nächster hier;“ weiter steht sie z. B. bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 256. S. 112; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 190. S. 156; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 297. S. 253 u. s. w. — Die vierte Weise gehörte ursprünglich dem Liede „Mein Gemüt, wie so betrübt“ zu, und ist erst später in einer ganzen Anzahl von Variierungen auf „Nicht so traurig, nicht so sehr“, sowie auf „Ich erhebe, Herr, zu dir“ übertragen worden. In ihrer Originalform erschien sie ebenfalls zuerst in Chr. Friedr. Witts Psalmodia sacra. 1715 Nr. 544. S. 300. 301, und ist vermutlich auch von Witt erfunden. Wir geben sie in der Originalzeichnung und fügen zur Vergleichung sechs Umbildungen bei:
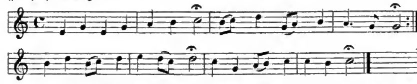


1. Dretzel S. 556. König S. 336 („Vierzehendte Melodie“): „Nicht so traurig, nicht so sehr“:
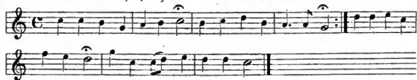


[1]) Diese Note heißt bei Witt zwar $\bar{d}$, statt h, allein aus der Generalbaß-Bezifferung ergiebt sich, daß dies nur ein Druckfehler ist.
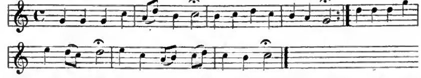
2. Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 104. Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CC. S. 213: „Nicht so traurig &c.":
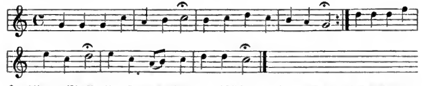


3. Fischer, Baden-Durl. Ch.-B. 1762 (Zahn, Ps. u. H. 1886. Nr. 440d. S. 297). Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 194. S. 172. M. G. Fischer, Ch.-B. 1821. Nr. 182. Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 298. S. 254 u. a.:
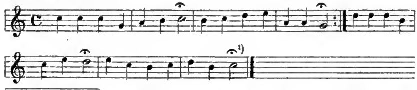


4. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 175: „Nicht so traurig, nicht so sehr":



5. Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 255. S. 101 („Leipziger Mel."): „Nicht so traurig &c.":

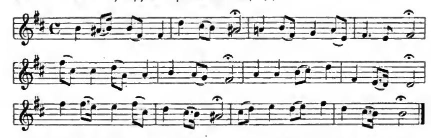


6. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 231. S. 83 („Volksmäßige thüringische Melodie"):

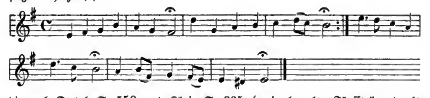


[1]) König, a. a. O. S. 276 bringt auch die Wittsche Originalmelodie unter ihrem eigenen Namen; Schicht, a. a. O. I. Nr. 256. S. 101 hat dieselbe ebenfalls („komp. von Chr. Fr. Witt"), aber auf „Ich erhebe, Herr, zu dir" übertragen; ebenso Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 205. S. 111.
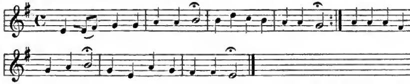
Alle weiteren Melodien unseres Liedes sind über engere Kreise nicht hinausgekommen. Bei Freylinghausen, G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 381. S. 546 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 816b. S. 541) erscheint erstmals die Weise (5):



die bei König S. 335 als „Dreyzehendte Melodie" steht, bei Dretzel S. 559 als „nach der neusten Komposition" bezeichnet ist, und die Seb. Bach auch in Schemellis G.-B. 1736. Nr. 41 aufgenommen hat.[1]) — Dieser Melodie bringt dann die Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 816a. S. 541 noch die folgende hinzu (6):
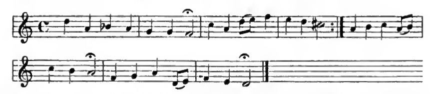


die auch Dretzel S. 558 und König S. 335 (zweimal, als „Fünffte" und als „Neundte Melodie") aufgenommen haben. — Zwei weitere Melodien finden sich in Telemanns Ch.-B. 1730: die eine unter Nr. 153a. S. 77, die König S. 334 als „Siebendte Melodie" bringt, heißt (7):



und benützt, wie man sieht, je die 2. Zeile des Auf- und Abgesangs der Ebelingschen Weise wörtlich; die andere unter Nr. 345. S. 152 (bei König „Dritte Melodie") ist folgende (8):

[1]) Dies veranlaßte v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 275 u. 281 sie Seb. Bach als Erfinder zuzuschreiben. Bach hat aber eine ganz andere, sonst gänzlich unbekannte Melodie gesetzt (vgl. Choralges. 1769. II. Nr. 155. 1785. II. Nr. 149. 1832. Nr. 149. S. 88), und auch in Bezug auf sie macht Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 268. S. 79 zu Bachs Autorschaft ein ?.



Ferner sind nach Dretzels Ch.-B. 1731. S. 555—558 die nachstehenden vier weiteren Weisen zu verzeichnen (9. 10. 11. 12):
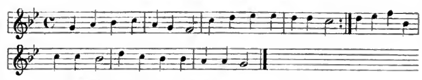
9.

10.
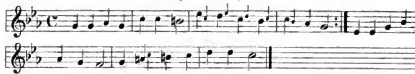
11.

12.
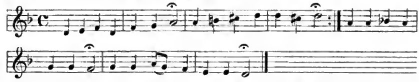
von denen Nr. 9. 10 und 11 auch bei König als „Zehendte", „Eilffte" und „Funffzehendte Melodie" vorkommen, Nr. 10 mit unsrem Liede verbunden noch bei Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 119. S. 48, im Basler G.-B. 1854. Nr. 264. S. 294—295 und im G.-B der evang. Kirche der deutschen Schweiz (Probedruck) 1886. Nr. 339. S. 369 steht, und Nr. 12 eine Variante der in des Angelus Silesius „Heiligen Seelenlust." 1657. Nr. 2. S. 3 als eine „bekanndte Melodey" stehenden Weise „Ach, wann kommt die Zeit heran" ist. — Auch aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 333 u. 334 sind noch zwei Weisen anzuführen; die dort als „Andere Melodie" (13):
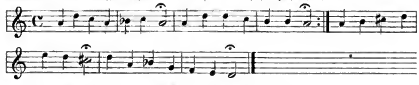


und die als „Sechste Melodie" verzeichnete (14):



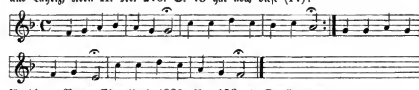
von denen die letztere mit den mittelst der kleinen Noten angedeuteten Veränderungen im Pfälzischen G.-B. Nr. 524. S. 430 für unser Lied verwendet ist.[1] — In Preußen hat nach dem neuen G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 414. S. 395 die folgende Melodie kirchliche Geltung (15):



die nach Döring, Choralkunde 1865. S. 126 „vermutlich preußischen Ursprungs ist und aus alten Manuskriptbüchern zunächst in das Choralbuch von Reinhard-Jensen 1828. Nr. 130. S. 93 aufgenommen" wurde. — Bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 295. S. 252. 253 findet sich eine Melodie von Joh. Balthasar Reimann, aus dessen Ch.-B. 1747. Nr. 117; sie heißt (16):
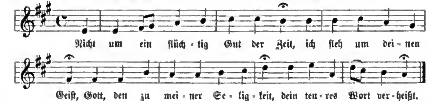


und Layriz, Kern II. Nr. 276. S. 75 hat noch diese (17):



für die er Naues Choralbuch 1829. Nr. 152 als Quelle nennt.

[1] Dagegen gehört die als „Achte Melodie" bei König stehende Weise nicht hieher, denn es ist die Melodie „Liebster Jesu, was für Müh" aus dem Freylingh. G.-B. I. Nr. 702. S. 1087 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 430. S. 272).

Nicht um ein flüchtig Gut der Zeit, Choral. Dies Pfingstlied, das Chr. Friedr. Neander 1774 aus einem älteren Liede Phil. Friedr. Hillers („Ach Gott, der du im Himmel bist." 1729) zusammen gestellt hat, wird zwar meist nach einer der Weisen des Versmaßes von „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich" gesungen, doch ist auch eine eigene Melodie für dasselbe vorhanden. Sie erschien in Mich. Gotth. Fischers Ch.-B. II. 1821. Nr. 183 und heißt:



Von Zahn, Melodien I. Nr. 235. S. 64 wird sie Fischer als Erfinder zugeschrieben; andere, wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 79. S. 71 bemerken hierüber nichts. Die Melodie ist auch in den Ch.-BB. von Stolze 1834, Töpfer 1845, Karow 1848, u. a. aufgenommen worden.

Nicolai, David Traugott, Organist an der berühmten Orgel der Peter- und Pauls-Kirche zu Görlitz, war am 24. August 1733 zu Görlitz geboren und von seinem Vater Benjamin Traugott N., der ebenfalls Organist an derselben Kirche war, von frühester Jugend an in der Musik und besonders im Orgelspiel unterrichtet worden. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und studierte sodann 1753—1755 an der Universität Leipzig, wo er sich durch sein Spiel auf der Paulinerorgel den besondern Beifall Joh. Adolf Hasses erwarb. Anderweitige Berufungen aus Liebe zu seiner Vaterstadt ausschlagend, kehrte er 1755 dahin zurück, übernahm die Organistenstelle und versah sie mehr als vierzig Jahre lang mit Auszeichnung. Gerber (Altes Lex. II. S. 27) sagte 1792 von ihm: „er ist einer der größten jetzt lebenden Orgelspieler, der mit bewundernswerter Kunst extemporiert;" auch im Orgelbau besaß er gründliche Kenntnisse und wurde daher überall hin als Revisor für neuerbaute Orgelwerke berufen. 1795 wurde ihm sein Sohn, Karl Samuel Traugott, der 1793—1795 zu Leipzig Jurisprudenz und bei Joh. Ad. Hiller auch Musik studiert hatte, adjungiert, um ihm später als das dritte Glied der Familie im Amte zu folgen. Der Vater starb an der Wende des Jahrhunderts, 20. Dezember 1799.[1]) An Kompositionen sind von ihm nur einige Klavierstücke bekannt geworden; dagegen spricht Gerber von „Sonaten im Manuskript", an die „sich nicht leicht ein Orgelspieler wagen" werde und zwei Fugen in F-moll und B-dur sind in G. W. Körners Orgelvirtuos Nr. 149. 150 abgedruckt. Er ist

[1]) Also nicht „im 68. Lebensjahre", wie Gerber, N. Lex. III. S. 583 hat, sondern im 67. Vgl. Allg. musik. Ztg. III. S. 18. Schilling, Lex. V. S. 158.

der Erfinder einer Choralmelodie zu dem Liede „Wird das nicht Freude sein" (vgl. den Art.), die noch jetzt im kirchlichen Gebrauch steht.

Nicolai, Johann Georg, der Angehörige einer thüringischen Musikerfamilie, aus der sich mehrere Glieder einen Namen gemacht haben. Er war Stadtorganist zu Rudolstadt, wo er um 1790 starb. Von ihm sind folgende Werke zu verzeichnen:

> Vollständiges Choralbuch über die Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädtischen Kirchengesänge. Verfertiget von . . . Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn. 1765. kl. qu. Fol. 3 Bl. Vorwort; 160 Seiten mit 218 Chorälen u. 2 Intonationen in Mel. und beziff. Baß; 6 Bl. Register. — Choralvorspiele für die Orgel. Leipzig 1770. — 12 kurze und leichte Choralvorspiele nebst beygefügten vierstimmigen Choralgesängen vor die Jugend. Vgl. Gerber, A. Lex. II. S. 28. 29.

Sein Sohn, Johann Gottfried N., geboren zu Rudolstadt, studierte 1794 bis 1797 zu Jena Theologie, lebte von 1799 an als Klavierlehrer zu Offenbach und von 1802 an als Hofmeister zu Nürnberg, wo er auch als Klavierspieler in Konzerten auftrat. Von ihm sind Klavierwerke gedruckt worden. Ein Bruder des älteren Nicolai war Johann Martin N., zuerst Organist zu Groß-Neundorf bei Gräfenthal im Saalfeldischen, dann um 1756 Kammermusikus zu Meiningen; sein Sohn war mutmaßlich Johann Gottlieb N., geboren am 15. Oktober 1744 zu Groß-Neundorf. Er lebte längere Zeit als Konzertmeister zu Münster in Westfalen, wurde gegen 1780 Konzertdirektor und Organist an der Michaeliskirche zu Zwolle in Holland, wo er im April 1801 gestorben ist. Er hat mehrere Opern, und außerdem Instrumentalwerke geschrieben.

Nicolai, Johann Michael, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Hofmusikus zu Stuttgart und machte (außer mehreren Instrumentalmusik-Werken seiner Komposition) durch den Druck bekannt:

> Erster Teil Geistlicher Harmonien von 3 Vokal-Stimmen und 2 Violinen. Frankfurt a. M. 1669. 4°. Vgl. Walther, Lex. 1732. S. 441. Gerber, A. Lex. II. S. 29. N. Lex. III. S. 586. Becker, Tonwerke 1855. S. 138 u. 283.

Nicolai, Dr. Philipp. Ob der treffliche Dichter zweier unsrer schönsten Kirchenlieder auch unter die Kirchenmusiker zu rechnen sei? Man wollte und will es noch immer nicht recht Wort haben, daß N. auch die beiden zu den kostbarsten Kleinodien des Choralschatzes der evangelischen Kirche gehörenden Melodien seiner Lieder „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" selbst soll gesungen haben. Zwar die Annahme v. Winterfelds, der man lange allgemein gefolgt ist, das „Wie schön leuchtet der Morgenstern" sei die Parodie eines weltlichen Liebesliedes und auch seine Melodie dem weltlichen Volksgesang entnommen, ist als eine irrtümliche jetzt gründlich nachgewiesen. Aber man

hat nun eine ältere Melodie (1567. 1568) aufgefunden, welche die Weise Nicolais in vieren ihrer Hauptsätze bereits enthält, und glaubt ohne weiteres voraussetzen zu können, daß er diese gekannt habe. Man kann dies zugeben und doch dagegen bemerken, daß damit unsre Melodie in ihrer meisterhaften rhythmischen und strophischen Gliederung immer noch nicht vorhanden war, vielmehr in „ihrer gegenwärtigen Form aller Wahrscheinlichkeit nach von Nicolai selbst" gesungen worden ist. Für „Wachet auf, ruft uns die Stimme" ist ein Prototyp bis jetzt nicht aufgefunden worden; aber sie soll nach v. Winterfelds Meinung wenigstens in ihrer ersten Zeile der Intonation des Magnificat im V. Kirchenton nachgebildet sein, oder der Dichter soll sich bei deren Aufzeichnung der Hülfe eines befreundeten Tonsetzers bedient haben, von dem aber nicht die mindeste Spur sich findet. Solch hyperkritischen Bedenken gegenüber ist es doch wohl das Natürlichere, dem Dichter frank und frei auch die Autorschaft seiner Melodien zuzuerkennen; darüber, daß er sie zu erfinden imstande war, wird bei einem Manne von der Bildung und dem hohen geistigen Schwung N.s ein Zweifel kaum aufkommen können. Und so mag er denn hier auch unter den Kirchenmusikern figurieren, denen er wahrlich keine Schande macht. — Er war am 10. August 1556 zu Mengeringhausen im Waldeckischen, wo sein Vater Pfarrer war, geboren und machte die vorbereitenden wissenschaftlichen Studien von 1568 an auf den Schulen zu Kassel, Dortmund und Mühlhausen, überall — wie ausdrücklich hervorgehoben wird — besonders auch die Musik berücksichtigend. Um Theologie zu studieren, bezog er im Herbst 1575 die Universität Erfurt und ging von da ein Jahr später nach Wittenberg, wo er im Herbst 1579 seine Studien vollendete. In den Kirchendienst trat er 1583 zunächst als Prediger zu Herdicke und bewährte sich unter viel Widerwärtigkeiten von Anfang an als ein gewandter und eifriger Verfechter der reinen lutherischen Lehre. 1586 kam er als Diakonus nach Niederwildungen, um von da schon 1588 auf die Stadtpfarrstelle zu Altwildungen überzugehen, die er unter mancherlei Kämpfen gegen den mehr und mehr andrängenden Calvinismus zehn Jahre lang treu verwaltete. Nachdem ihm 1594 die Universität Wittenberg die theologische Doktorwürde verliehen hatte, wurde er 1596 Pfarrer zu Unna in Westfalen, und hier, mitten unter den Schrecken der Pest, die 1597 ausgebrochen war und der 1300 Einwohner des Städtchens Unna zum Opfer fielen, schrieb er sich und seiner trauernden Gemeinde zum Trost den „Freudenspiegel des ewigen Lebens", in dem seine Lieder mit ihren Melodien zuerst gedruckt erschienen. Am 4. April 1601 endlich wurde N. zum Hauptpastor an St. Katharinen in Hamburg berufen, und in diesem seinem letzten und ansehnlichsten kirchlichen Amte wirkte er in treuester Arbeit und als „eine Säule der lutherischen Kirche" hoch geachtet bis an seinen Tod, der am 26. Oktober 1608 eintrat. — Seine hier zu nennende Schrift hat den Titel:

Frewden Spiegel deß ewigen Lebens, Das ist: Gründtliche Beschreibung deß herrlichen Wesens im ewigen Leben, sampt allen desselbigen Eygen-

schafften vnd Zuständen, auß Gottes Wort richtig vnd verständlich eyngeführt. Auch ferrnere, wolgegründte Anzeig vnd Erklärung, was es allbereit für dem jüngsten Tage für schöne vnd herrliche Gelegenheit habe mit den außerwehlten Seelen im himmlischen Paradeiß. Allen betrübten Christen so in diesem Jammerthal das Elendt auff mancherley Wege bauwen müssen, zu seligem vnd lebendigem Trost zusammen gefasset, Durch Philippum Nicolai, der H. Schrifft D. vnd Dienern am Wort Gottes zu Vnna in Westphalen. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Johann Spies. M.D.XCIX. 4°. (Vorr. „Vnna den 10. Augusti, Anno 1598"). Hier als Anhang: S. 409—411 „Wie schön leuchtet der Morgenstern," S. 412. 413 „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und S. 413—416 „So wünsch ich nun ein gute Nacht" (vgl. die betreffenden Art.). —

Niedt, Friedrich Erhardt, ein musikalischer Schriftsteller aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, der zu seiner Zeit Ansehen genoß. Über sein Leben ist nichts weiter mehr bekannt, als daß er um 1700 Notarius zu Jena war, dann nach Kopenhagen ging und dort gegen 1717 starb.[1]) Sein Hauptwerk ist:

Musikalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht ꝛc. im Generalbaß. 3 Teile. I. Hamb. 1700. 4°. II. Das. 1706, dann 1721 von Mattheson neu herausgegeben und mit einem Anhang (etwa 60 Orgeldispositionen enthaltend) versehen, der für die Orgelkunde von Wert ist; III. Das. 1717. 4°, ebenfalls von Mattheson herausgegeben, da der Verfasser gestorben war. Dieser Teil handelt vom Kontrapunkt, Kanon, Motetten, Choral u. s. w.[2])

Niedt, Nikolaus, Stadtorganist und Kanzlist bei der fürstlichen Regierung zu Sondershausen, wo er am 16. August 1700 gestorben ist. Er gehörte zu den „guten Kirchenkomponisten" seiner Zeit und hinterließ einen Kantatenjahrgang unter dem Titel:

Musikalische Sonn- und Festtags-Lust, von 5 Vokal- und 5 Instrumental-Stimmen. Sondershausen 1698. Fol. — Dieser Jahrgang enthält auf jeden Sonn- und Festtag des Kirchenjahres ein in der Weise der älteren evangelischen Kirchenkantate gesetztes Stück, bestehend aus einem „konzertweise gesetzten biblischen Spruch, worauf eine für zwei Diskante und Baß gesetzte Arie folgt und mit einem Chor (Choral?) beschlossen wird."[3])

Niemeyer, Karl Wilhelm, geboren 1780, gestorben 1839; er war wohl ein Sohn des bekannten Dr. August Hermann Niemeyer, lebte als Lehrer am Waisenhaus zu Halle und gab heraus:
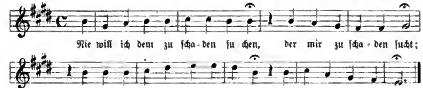
[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 442. Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 290, 351 und 426. Gerber, Neues Lex. III. S. 567. 568. Adlung, Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 194.

[2]) Aus diesem Teil hat Spitta, Bach I. S. 476. 477 einiges von Niedts Ansichten über Kirchenmusik mitgeteilt.
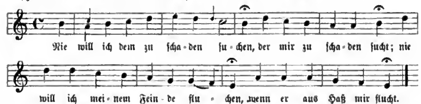
[3]) Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 589, auch Walther, Musik. Lex. 1732. S. 442 und Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 112.

1. Dreistimmiges Choralmelodienbuch in Ziffern für die Schulen der Franckeschen Stiftungen. Halle 1817. Buchh. des Waisenhauses 4°. — 2. Choräle in den alten Kirchentonarten. Ein Versuch. Leipz. 1831. Breitkopf & Härtel. —

Nie will ich dem zu schaden suchen, Choral. Gellerts Morallied von der „Liebe der Feinde" aus den „Geistl. Oden und Liedern." Leipz. 1757. Nr. XLIII ist zwar kein Kirchenlied, hat aber in den Zeiten des Rationalismus gleichwohl als solches gedient und wie alle Lieder Gellerts eine ganze Anzahl Melodien hervorgerufen. Zahn, Melodien I. Nr. 737—748. S. 199—201 führt deren allein für die originale Stropheneinteilung des Liedes zwölf an; wir beschränken uns hier auf diejenigen dieser eigenen Weisen, die in kirchlichem Gebrauch gestanden haben und teilweise noch in demselben stehen. Von solchen verzeichnen wir: 1. als die verbreitetste die Melodie aus Kühnaus Ch.-B. I. 1786. Nr. 147. S. 176:
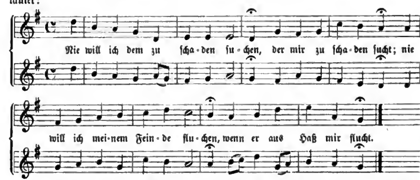


Sie ist nach Kühnaus Zeugnis von „J. C. Schmügel (vgl. den Art.), Organist zu Mölln, 1772" erfunden, und steht z. B. bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 100a. S. 295; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 254. S. 142; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 25. S. 7, und in den älteren Choralbüchern der Provinz Preußen. 2. die Weise Johann Adam Hillers aus seinen „25 neuen Choralmelodien x." Leipz. 1792. S. 30 und seinem Ch.-B. 1793. Nr. 33. S. 14:
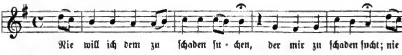


die auch Schicht, Ch.-B. II. Nr. 741. S. 331 und die älteren sächsischen Choralbücher aufgenommen haben, wenn sie das Lied zu berücksichtigen hatten.[1]) 3. eine Melodie aus Joh. Chr. Kittels Schleswig-Holsteinischem Ch.-B. 1803. Nr. 104.

[1]) Eine ältere Melodie Hillers aus den „Choralmelodien x." 1761. Nr. 18, war für den Gemeindegesang nicht geeignet; noch weniger war dies die sonderbar gezwungene eigene Weise Schichts, Ch.-B. I. Nr. 322. S. 144. Vgl. beide Melodien bei Zahn, a. a. O. Nr. 739 u. Nr. 747.

S. 139, die dort in doppelter Zeichnung, die zweite als „Verbessert“ bezeichnet, lautet:

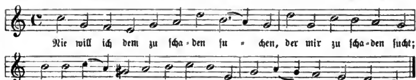


und auch in dem späteren Schleswig-Holst. Ch.-B. von Apel 1832 noch erhalten war. v. Winterfeld hielt Kittel für den Erfinder dieser Weise und mußte deshalb in langer Auseinandersetzung zu erklären suchen, wie derselbe dazu gekommen sein könne, sich selbst zu verbessern.[1]) 4. die Weise des Braunschweigischen Ch.-B.s von Kelbe. 1834. Nr. 69:



will ich mei-nem Fein-de flu - chen, wenn er aus Haß mir flucht.
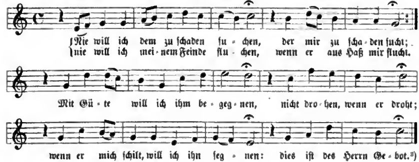
die übrigens offenbar Beziehungen zu der vorangeführten Kittelschen Melodie hat, und noch bei Müller, Neues Ch.-B. für das Herzogtum Braunschweig. 1866. Nr. 72. S. 67 sich findet. 5. eine Melodie aus dem reformierten „Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch.“ 1767. Nr. 414. S. 323, wo sie im Original heißt:



Nach Heinr. Lange, der sie in sein Bremisches Ch.-B. von 1821 aufgenommen hat, ist diese Melodie von dem Bremischen Kantor S. Chr. Stötzer (vgl. den Art.) er-

[1]) Man sehe die bezüglichen Erörterungen v. Winterfelds in seinem Werke „Zur Gesch. heil. Tonkunst.“ I. 1850. S. 319—321. — Eine andere schleswig-holst. Weise zu unsrem Liede vgl. man bei Zahn, a. a. O. Nr. 741.

funden.[1]) — Die schweizerischen reformierten Gesangbücher haben unser Lied meist der Melodie des 65. Psalms („O Dieu, la gloire qui t'est deuë" von Beza, „Auf, Zion, dir geschicht groß Ehre" von Lobwasser; Mel. e e e a e f c d c) aus dem französischen Liedpsalter unterlegt und daher je zwei Strophen desselben zusammen nehmen müssen. So steht es im Aarg. G.-B., im Zürcher G.-B. 1799. Nr. 235. S. 284 und noch 1855. Nr. 243. S. 330, auch bei Wigand, Ch.-B. für Hessen-Cassel. 1844. Nr. 139. S. 112, während das alte St. Galler G.-B. Nr. 312. S. 414 eine geschmacklose Umarbeitung des Liedes bringt, um es zur Unterlage unter eine andere Melodie[2]) geschickt zu machen. — Für die Zusammenziehung von je zwei Strophen unsres Liedes ist auch noch eine deutsche Weise vorhanden, die als 6. Melodie, so wie sie bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 100b. S. 296 mit der Bemerkung „Auf eine andere Art, und zwar nach einem längeren Versmaß" gezeichnet ist, hier stehen mag:



Nihil schrieben ältere Orgelbauer öfters auf einen blinden Registerknopf, der bloß der Symmetrie wegen angebracht war, oder erst später für ein wirkliches Register verwendet werden sollte. Es wird also damit dasselbe bezeichnet, was sonst Exaudire, Noli me tangere (vgl. den Art.), u. s. w. heißt.

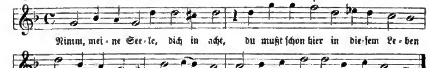
Nimm, meine Seele, dich in acht, Choral. Das Lied Simon Dachs, als Sterbelied für einen bestimmten Todesfall gedichtet, war 1648 als Einzeldruck mit einem Tonsatz von Heinrich Albert erschienen. Beides nahm Albert auch in seine „Arien ꝛc." VII. Teil. 1648. Nr. 5 auf, bemerkt aber bezüglich der Melodie ausdrücklich, daß sie nicht eine von ihm erfundene, sondern eine ihm „vorgegebene

[1]) Vgl. Zahn, Euterpe 1878. S. 28, u. ders. Melodien I. S. 199.
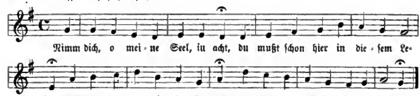
[2]) Daselbst Nr 51. S. 94, der 127. Psalm: „Nimmt Gott, dem wir vertrauen" — g c c d f e d. — Eine weitere schweizerische Melodie von Heinrich Egli steht in dessen „Gellerts geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien." 1829. Nr. XLIII. S. 148.

[3]) Drei weitere Melodien: von Doles 1758, Quantz 1760 und aus einem Nürnb. Ch.-B. von 1810 verzeichnet noch Zahn, a. a. O. unter Nr. 737, 738 u. 746, doch sind sie über ihre Quellen nicht hinausgekommen.

Melodey" sei, ohne jedoch weiteres über deren Herkunft mitzuteilen. Diese erste eigene Weise unsres Liedes lautet:



ist aber nicht weiter bekannt geworden. — Eine zweite eigene Melodie hat Friedrich Filitz komponiert und in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. 1847. Nr. 141. S. 89 veröffentlicht; sie heißt:



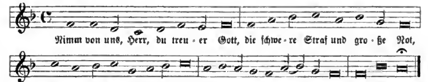
und steht auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1031. S. 796.[1])

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott, Choral. Die liedmäßige deutsche Bearbeitung des Traktus „Aufer immensam Deus aufer iram" von Martin Moller (Meditationes etc. 1584. Bl. 78a. 1590. S. 92. 93) hat ursprünglich 6zeilige Stropheneinteilung und wird in derselben nach der Melodie „Vater unser im Himmelreich" gesungen. Auch Seb. Bach verwendete in seiner gleichnamigen Choralkantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis (Ausg. der Bach-Ges. XXIII. Nr. 101) das Lied in dieser Strophenform und mit der ebengenannten Melodie, die mit der 7. Strophe („Leit uns mit deiner rechten Hand") den Schluß-Choral bildet.[2]) — Bald nach seinem Bekanntwerden wurde jedoch unser Lied auch in vierzeilige Strophen eingeteilt und in den Gesangbüchern dazu bemerkt: „Dieser Gesang wird an etlichen Orten nur mit vier Zeilen gesungen, und müssen an den letzten Vers noch angehenckt werden folgende zwo: Durch Jesum Christum deinen Sohn, der mit dir herrscht ins Himmels Thron." Für diese vierzeilige Liedform sind zwei eigene Melodien vorhanden, die freilich gegenüber der andern

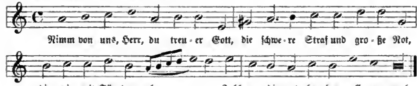
[1]) Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 121 findet sich ein Lied: „Nimm, liebe Seele, wohl in acht" mit eigener Melodie; dasselbe hat jedoch ein andres Versmaß als das unsrige.

[2]) Vgl. denselben bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 119. S. 78. — Zu dieser Stropheneinteilung wurde in der Praxis piet mel. (z. B. Frankfurter Ausg. 1680. Nr. 534. S. 659) und andern alten Gesangbüchern auch die Melodie des 127. Psalms (1559) aus dem reformierten Liedpsalter verwendet.

Singweise nicht aufzukommen vermochten und daher nur wenig bekannt geworden sind. Die erste dieser Melodien stammt aus dem Eislebener G.-B. 1598. S. 337, wo sie heißt:
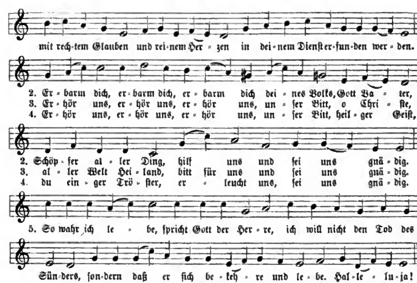


Sie ist nach Zahn, Melodien I. Nr. 447. S. 130 in das Görlitzer G.-B. 1599 und 1611, in das G.-B. der Böhm. Br. 1594 u. 1731, in Barth. Gesius, Deutsche geistl. Lieder, 1607. I. S. CLXVII und in Christoph Peters Andachts-Zimbeln 1655 aufgenommen worden, steht auch noch bei Döring, Ch.-B. Görlitz 1802. — Dagegen ist die zweite Weise von Christoph Demantius über ihre Quelle, das Cantionale sacr. Goth. III. 1648. Nr. 58 (III. 1657. S. 250) nicht hinaus gekommen. Sie lautet dort:



Nimm von uns, Herr Gott, all unser Sünd und Missethat, einer der beiden Traktus (vgl. den Art.), welche die deutsche evangelische Kirche fast allein beibehalten hat (der andere ist: Domine, non secundum peccata nostra — „Ach Herr, handle nicht mit uns nach unsern Sünden"). Es ist dieses liturgische Gesangsstück die Prosaverdeutschung des lateinischen Textes „Aufer a nobis, Domine" und erschien zuerst in einem Einzeldruck um 1545, während die Singweise dazu in dem Göttinger Exemplar der Kirchengesänge von Johann Spangenberg 1545 handschriftlich mit 1555 bezeichnet ist; gleichzeitig steht diese auch schon bei Valentin Triller mit dem Text „Ach, Herr Jesu, wir armes Volk" und weniges später in „Das Gros Kirchen Gesangbuch ꝛc." Straßburg, Messerschmid. 1560. S. XXXVII bis XLII.[1]) Die Melodie heißt z. B. nach dem Dresdner G.-B. von 1625. S. 260 in moderner Notation (vgl. Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 288. S. 136):

1. Nimm von uns, Herr Gott, all un - sre Sünd und Mis - se - that, auf daß wir
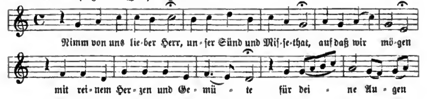
[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 204. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 305 u. 429. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 550. S. 1002. 1003.

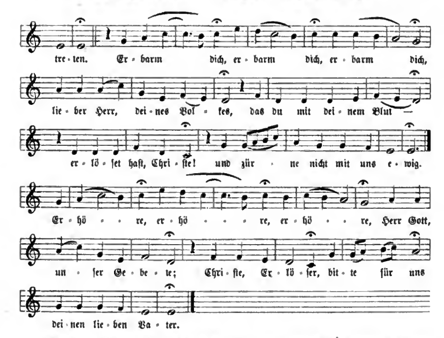


Einige Harmonisierungen von Barth. Gesius, Mich. Prätorius und Fr. Riegel sind bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 152. 153. S. 230--233, und II. Nr. 586. S. 886 mitgeteilt. Für die liturgische Ausführung des Stückes, das schon in dem genannten Straßb. G.-B. „Die kürtzere Litania" hieß und später vielfach anstatt der eigentlichen Litanei gesungen wurde, giebt Barth. Gesius, Deutsche Geistl. Lieder. 1607. I. S. CCXXI die folgenden Andeutungen:

„Pueri: Nimm von uns, Herr Gott,
Chorus: All unser Sünd ꝛc. — erfunden werden."
Pueri coram altare: Erbarm dich ꝛc. — wahren Blute,
Chorus respondet: So wahr ich lebe ꝛc.
Pueri coram altare: Erhör uns ꝛc. — sei uns gnädig
Chorus respondet: So war ich lebe ꝛc.

Für eine kürzere Fassung des Textes, die ebenfalls in vielen älteren G.-BB. vorkommt (vgl. Mützell, a. a. O. III. S. 1002. Anm.), ist eine zweite, gekürzte Gesangsweise vorhanden, welche Jakob u. Richter, Ch.-B. I. Nr. 320. S. 266. 267 aus einem handschriftlichen Ch.-B. der evangelischen Kirche zu Steinau a. O. von 1726 in folgender Zeichnung mitteilen:





Nimm, was dein ist, und gehe hin, Kantate von Seb. Bach zum Sonntag Septuagesimä, über das Evangelium von den Arbeitern im Weinberg. Das Werk gehört einer Reihe von 19 Kantaten zu „von denen sich mit einiger Sicherheit nur im allgemeinen sagen läßt, daß sie innerhalb der vier Kirchenjahre 1723—1727 geschrieben worden sind" (vgl. Spitta, Bach II. S. 247. 248). Es sind in demselben zwei Choräle verwendet: in der Mitte „Was Gott thut, das ist wohl gethan", und als Schlußchoral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit."[1])

Nischen nennen manche Orgelschriftsteller Abteilungen im Prospekt der Orgel, deren Pfeifen einen einspringenden Halbkreis bilden, zum Unterschied von den geradlinigen Flachfeldern und den einen vorspringenden Halbkreis bildenden Türmen. Doch scheint unser Terminus nicht allgemein in Anwendung zu sein.[2])

Nitsche, Johann Karl Gottfried, Organist und Lehrer zu Sprottau, war am 22. Oktober 1808 zu See bei Niesky in der Lausitz geboren und empfing seine

[1]) Vgl. diese Choräle bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 124. S. 81 und Nr. 132. S. 86. Die ganze Kantate ist gedruckt in „Kirchengesänge für Solo- und Chor-Stimmen mit Instrumentalbegleitung von Joh. Seb. Bach." Berlin, Trautwein. Nr. 1.

[2]) Adlung, Mus. mech. org. I. S. 20 kennt ihn nicht; dagegen findet er sich z. B. bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 18 (auch noch in der 4. Ausg. von Kothe. 1887. S. 14), Anding, Handbüchlein für Orgelspieler. 1872. S. 92 u. a.

Bildung als Lehrer 1826—1828 in der Normalschule zu Bunzlau, an der er dann von 1829—1830 als Hilfslehrer beim Unterricht im Orgelspiel wirkte. In der Musik war er ein Schüler Karl Karows (vgl. den Art.); doch machte er im Winter 1836/37 auch am Königl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin unter A. W. Bachs und Ed. Grells Leitung noch weitere musikalische Studien. Von 1830 an war er während sieben Jahren Lehrer zu Grünberg und an Ostern 1837 trat er das Amt als Lehrer an der Stadtschule und Organist an der evangelischen Kirche zu Sprottau an, in dem er dann während der langen Reihe von 44 Jahren segensreich als ein bewährter Pädagoge und tüchtiger Musiker thätig war. Nachdem er 1878 sein 50-jähriges Amtsjubiläum unter ehrender Teilnahme gefeiert hatte, starb er zu Sprottau am 29. Juli 1881. — An kirchenmusikalischen Werken, die hier aufzuführen sind, hat N. herausgegeben:

1. Allgemeines Choral-Buch für evangelische Kirchen und Schulen, mit besonderer Berücksichtigung der Provinz Schlesien und der Lausitz, vierstimmig ausgesetzt und mit Varianten versehen. Erster Teil. Berlin 1837. Verlag von Bechtold & Hartje. Quer-Fol. 1 Bl. Widmung; 3 Bl. Vorwort; 1 Bl. metrisches Verzeichnis der Melodien; 216 S., 120 vierst. Choräle mit Zwischenspielen und vielen Varianten. — Laut dem gegenüberstehenden zweiten Titel war das Buch als eine Erneuerung des Reimannschen Choralbuchs von 1747 gemeint und noch ein zweiter Teil beabsichtigt, der aber nicht erschienen ist.[1]) — 2. Choralbuch für Schulen, enthaltend 120 der gebräuchlichsten Kirchenmelodien mit Hinzufügung einer zweiten oder Altstimme und der Textesworte. Op. 2. Ebendas. — 3. 12 Begräbnisgesänge für den gemischten Chor. Op. 4. Guben, Meyer. —

Noli me tangere (Rühre mich nicht an!), ein blindes Register (vgl. den Art. „Blind") in älteren Orgeln, das nach Adlung entweder als bloßes „Vexier- oder Spaßregister, oder auch propter eurythmiam, um die Zahl der manubriorum voll zu machen" angebracht wurde. Im letzteren Falle hieß ein solcher Zug auch Exaudire und wurde gewöhnlich eingeleimt, als Vexierregister aber war an demselben öfters ein wirklicher Fuchsschwanz angebracht, „um den Vorwitz derjenigen zu bestrafen, welche die Register herausziehen, und doch nichts bey der Orgel zu thun haben. Wenn dies Register herausgezogen wird, hat man den Fuchsschwanz in der Hand; und weil er so geschwinde nicht wieder hinein zu bringen ist, so bekommen die Anwesenden Gelegenheit, die Vorwitzigen, die alles durchschnaupern wollen, auszulachen."[2]) — Die neuste Anwendung dieses Terminus haben wohl E. F. Walcker & Cie. in der großen Domorgel zu Riga (124 kl. Stn., 6826 Pfeifen. Op. 413) gemacht. Sie haben dort eine Koppelung des Pedals zum I. Manual
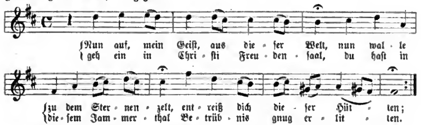
[1]) Vgl. Eutonia, Bd. X. S. 278. 279. Nach Euterpe 1881. S. 138 hat Nitsche an diesem Werke lebenslang gearbeitet, doch ist es unvollendet geblieben.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 97. 116. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 71, 78 u. S. 11.
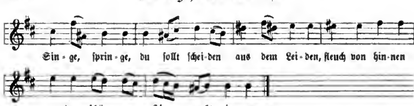
angebracht und bemerken (in einer Beschreibung dieser Orgel, dat. „Ludwigsburg, August 1883“) dazu: „diese Koppel ist eine bis jetzt noch nirgends angewandte Neuerung, mit der ganz riesige Effekte (!) zu erzielen sind. Da sie jedoch beim Spiel einer ganz besonderen Behandlung bedarf, haben wir sie mit „noli me tangere“ bezeichnet.“

Nordt, Wolfgang Heinrich, ein namhafter Orgelbauer, der zu Frankenhausen in Thüringen geboren war und von „ungefähr 1724 an im Schwarzburgischen und in den umliegenden Örtern Thüringens eine beträchtliche Anzahl Orgelwerke erbauet“ hat. Als sein Meisterstück rühmt Gerber die Orgel der Schloßkirche zu Sondershausen, ein Werk von 26 Stimmen für drei Manuale und Pedal, das er trotz des sehr beschränkten Raumes von vielleicht nicht 12 Fuß Höhe doch so anzubringen gewußt habe, daß alle Teile zugänglich gewesen seien. Die drei Manuale konnten unter sich und mit dem Pedal gekoppelt und das ganze Werk, das im Kammerton stand, mittelst einer von N. erfundenen Vorrichtung in den Chorton transponiert werden; auch war das Unterwerk „gänzlich verschränkt“, d. h. in einen Schokasten eingeschlossen. Unklar ist dagegen, wie Gerber diesem Meister die Erfindung der „sogenannten Traversa“ 8′ und 16′ zuschreiben und sie ihn in dieser Orgel zuerst verwenden lassen kann, da diese Stimme doch mindestens schon seit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bekannt war.[1]) Von weiteren Werken N.s, der 1754 in dürftigen Verhältnissen starb, nennt Gerber noch: die Orgel zu Greußen (1728) mit 33, und die der Bergkirche zu Frankenhausen (1734) mit 25 Stimmen, nebst einigen kleineren.

Nun auf, mein Geist, aus dieser Welt, Choral. Dieses Sterbelied eines unbekannten Autors erschien zuerst im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 667. S. 969 ohne eigene Melodie, auf „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ verwiesen. In der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1400. S. 952 ist ihm dann die folgende eigene Weise beigegeben:
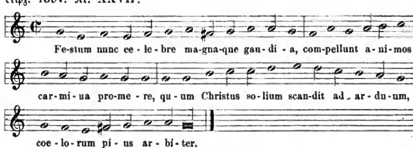


[1]) Vgl. Gerber, Neues Lex. III. S. 595. 596, und dagegen Prätorius, Synt. mus. II. S. 138. 139, wo schon ausführlich von der „Querflöt“ gehandelt ist, die in der berühmten, 1592—1596 erbauten Orgel zu Grüningen bei Halberstadt in verschiedener Tongröße verwendet war. Vgl. auch Werkmeister, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 3 und 27.



die aber keine Verbreitung erlangt hat.

Nun begehn wir das Fest, Choral. Der Hymnus „In ascensione Domini ad matitudinam: Festum nunc celebre magnaque gaudia," der gewöhnlich dem Rhabanus Maurus († 856) zugeschrieben wird,[1]) ist auch in der evangelischen Kirche noch bis ins 17. Jahrhundert herein lateinisch und in der alten Hymnenform[2]) sowohl, als in Liedform gebraucht worden. In letzterer Form heißt derselbe z. B. bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles., Kirchengesenge rc. Leipz. 1597. Nr. XXVII:



Schon 1526 (in dem sogenannten Speratusbuch) erscheint dann im evangelischen Kirchengesang die erste Verdeutschung: „Dies Fest und Freude uns allen zu bringen",[3]) der später noch andere folgten: „Nun begehn wir das Fest" von Joh. Hermann Schein 1627; „Das Fest und herrlich Zeit" von Nik. Hermann (Sontags Evangelia. 1561. Bl. 72); „Das herrlich hohe Fest"[4]) und „Der

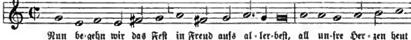
[1]) Vgl. Daniel, Thesaurus hymnol. I. Nr. 187; Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied I. Nr. 135.

[2]) Vgl. Lukas Lossius, Psalm. sacra. 1553. S. 137. Herzogl. Bayr. K.-O. 1557. S. 90 (Wackernagel, Kirchenlied 1841. S. 14). Ludecus, Vesp. et Matut. 1589. Stiphelius, Geistl. G.-B. (Naumburg), Jena 1612. Libellus continens antiphona etc. in Eccles. Onolzbacensi etc. 1627 u. a.

[3]) In der ursprünglich niederdeutschen Fassung auch im Rostocker G.-B. 1531 und in den Magdeb. niederdeutschen G.-BB. seit 1534. Hochdeutsch z. B. bei Keuchenthal, Kirchen Gesenge. 1573. Bl. 337. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied. III. Nr. 628. 629. — Vorreformatorische Verdeutschungen bei Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 589 und Nr. 1371.

[4]) Von Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied I. S. 428, und Bäumker, Das kath. deutsche K.-L. I. S. 630 aus dem kath. Andernacher G.-B. von 1608 nachgewiesen.

Tag ist freudenvoll im Himmel und auf Erden" im Breslauer G.-B. 1644. Von diesen Bearbeitungen hat die Scheinsche ziemlich allgemeine Verbreitung erlangt und sich nach Text und Melodie im kirchlichen Gebrauch erhalten. Sie steht in Scheins Cantional. 1627. Bl. 106, wo ihr der lateinische Hymnus vorangeht, und hat die Überschrift: „Verteutscht der Autor. Joh. Herm. Schein. Auff vorgehende Melodey":

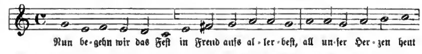


Nun be-gehn wir das Fest in Freud aufs al-ler-best, all un-sre Her-zen heut

sin-gen vor Freudig-keit Christ, Gott und Mensch von Art, hält sei-ne Himmel-fahrt,

der un-ser al-ler Mitt-ler war.

Ihre vollständige choralmäßige Ausgestaltung erhielt die Weise endlich durch Johann Crüger 1640,[1]) der sie in seinen Gesangbüchern — Newes Vollköml. G.-B. 1640, Praxis piet. melica. 1648. 1656. 1664. S. 461, auch Frankf. Praxis 1668 (1680. Nr. 273. S. 345—346) — in folgender Fassung mitteilt:



Nun be-gehn wir das Fest in Freud aufs al-ler-best, all un-ser Her-zen heut

sin-gen mit Fröhlich-keit: Christ, Gott und Mensch von Art, hält sei-ne Him-melfahrt,

der un-ser al-ler Mitt-ler ward.

in der sie z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 94 steht, während Ritter, Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 63. S. 29 („Das herrlich hohe Fest") und Layriz, Kern III. Nr. 516. S. 87 die Scheinsche Form erneuert haben. — Von allgemein zugänglichen Tonsätzen für unsre Weise nennen wir: zwei kunstmäßige in Hymnusform von Leonhard Schröter 1587 und Mich. Prätorius (aus dessen Hymnodia) 1611, beide bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 396c. S. 662 bis 664 und Nr. 396a. S. 659—660; dann die einfach-choralmäßigen von Seth Calvisius 1597 bei Ritter, a. a. O., und von Schein bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 396b. S. 661.

[1]) Vgl. Bode, Die Kirchenmelodien Johann Crügers, in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 77.

Nun bitten wir den heiligen Geist, Choral. In der Pfingstleise:

Nû biten wir den heiligen geist
umbe den rechten glouben allermeist,
daz er uns behüete an unsrem ende,
sô wir heim suln varn ûz disem ellende. Kyrieleis.
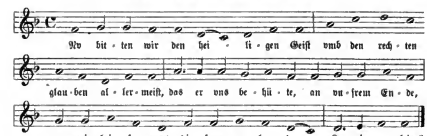
wie solche schon Bruder Berthold von Regensburg († 1272) in einer seiner Predigten anführt,[1]) sowie in der ihr zugehörigen Melodie, deren Motive der Sequenz „Veni sancte spiritus“ entstammen und die dem transponierten hypoionischen Kirchenton zugehört, besitzen wir unstreitig eines der ältesten Denkmäler deutschen geistlichen Gesanges aus dem Mittelalter, mindestens dem Anfang des 13. Jahrhunderts, wenn nicht einer noch früheren Zeit angehörig.[2]) Luther, der in der Strophe „einen feinen, schönen Gesang“ erkannte,[3]) gab derselben noch drei frei von ihm hinzugedichtete Strophen bei, und so erschien Lied und Melodie als „Der lobgesang, Nu bitten wir den heiligen Geist,“ und einer der ersten Gesänge der evangelischen Kirche überhaupt, in Johann Walthers „Geystlich gesangk Buchleyn.“ 1524. Nr. I, um sofort und allgemein in alle G.-BB. der Reformationszeit, wie z. B. in das Straßburger Teutsch Kirchen ampt 1525. Bl. CVIb, Wolf Köpphls Psalmen und geistl. Lieder. 1530. Bl. 75b, Klugs G.-B. (1529) 1535. Bl. 16b, 1543. Bl. 26a, Luthers Gesenge zum Begrebnis. 1542. Bl. CVIIIb, Val. Babsts G.-B. 1545. I. Nr. XII. Bogen D. S. 12. 13 u. a. überzugehen. Auch die katholischen Gesangbücher des 16. Jahrhunderts bringen das Lied, aber mit drei andern hinzugedichteten Strophen, die sich zuerst bei Mich. Vehe, G.-B. 1537. Nr. 36. Bl. 53 finden und von Vehe offenbar den lutherischen entgegengesetzt sind;[4]) in dieser Form pflanzte es sich in den katholischen G.-BB. von Leisentrit, G.-B. 1567. I. Bl. 53, Corner, Groß Catolisch G.-B. 1625. Nr. 169 u. a. unter der Überschrift „Vff den heyligen Pfingsttag vor der Predig“ fort. Die Melodie in ihrer ersten lutherischen Gestalt heißt bei Walther (vgl. v. Winterfeld, Luthers Lieder. 1840. Nr. XII. S. 41):

[1]) Vgl. Berthold, des Franziskaners Deutsche Predigten. Herausgegeben von Chr. Friedr. Kling. Berl. 1824. S. 229. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenliedes. 3. Ausg. 1861. S. 66. 67. Das. S. 76 und 202 ist auch noch anderweites vorreformatorisches Vorkommen der Strophe nachgewiesen.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesf. I. S. 108: „Nächst dem Osterlied „Christ ist erstanden“ ist das Pfingstlied „Nun bitten wir den heiligen Geist“ für den ältesten unter den bis auf uns gediehenen geistlichen Gesängen der Vorzeit zu achten.“ Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 431. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. 1886. I. S. 637.

[3]) In der Formula missae. 1523, bei Walch, Luthers Werke. X. S. 2772.

[4]) Hoffmann v. F., a. a. O. S. 209 meint zwar: „ob das Lied vor der Reformation schon in dieser Gestalt vorhanden war, ist bisher noch nicht ermittelt.“ Allein es ist dies kaum wahrscheinlich, da z. B. der Katholik Witzel in seinem Psaltes eccles. 1550. Bl. 112a nur die eine alte Strophe als an Pfingsten von der „ganzen Kirch“ gesungen anführt. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 100. Bäumker, a. a. O. I. S. 637.



Eine ganze Reihe von Tonsätzen über diese Weise ist neuerdings dem kirchlichen Chorgesang wieder zugänglich gemacht worden; wir führen die folgenden an: von Balthasar Resinarius 1544, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 15. S. 29; Johannes Eccard 1597, in den „Geistl. Liedern auf den Choral", Ausg. von Teschner. I. Nr. 19. S. 34. 35; Barth. Gesius 1601, bei Erk und Filitz, Vierst. Choralges. I. 1845. Nr. 131. S. 85; Joachim Decker 1604, ebendas. I. Nr. 126. S. 82 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 180; Erhard Bodenschatz 1608, bei Jakob und Richter, a. a. O. I. S. 179; Gotthard Erythräus 1608, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 130. S. 84, Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 445a. S. 723. 724, Schletterer, Mus. sacr. I. 1887. Nr. 79. S. 120. 121, auch in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 151. S. 108. 109; Hans Leo Haßler 1608, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 445b. S. 724. 725, in meinem Ch.-B. I. Nr. 153. S. 110; Michael Prätorius 1609 und 1607 (zwei Tonsätze) bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 127. 128. S. 83, und Jakob und Richter, a. a. O. I. S. 179. 180; Landgraf Moritz von Hessen 1612, bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 129. S. 84, und Johann Crüger 1657, ebendas. I. Nr. 125. S. 82. — Von Seb. Bach sind über unsre Melodie folgende vortreffliche Tonsätze vorhanden: 1. der Schlußchoral des 1. Teils der Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht", zu Strophe 3 („Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst"), bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 92. S. 61 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 152. S. 109; 2. der Schlußchoral der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" zum 18. Sonntag nach

[1]) Mehrere Zeichnungen der Melodie in alten kath. G.-BB. vgl. bei Meister, a. a. O. I. S. 430—431; Bäumker, a. a. O. I. S. 635. 636; eine weitere aus dem G.-B. der Böhm. Br. von 1566 teilte Erk als Beilage zur ersten Aufl. von Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds 1832 mit. — Für das Lied „Ach, mein Herr Jesu, dein Nahesein" hat das Br.-Ch.-B. 1784. Art 58. S. 47 unsre Melodie in den dreiteiligen Takt übertragen, und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. Nr. 103b. S. 89 ist diesem Vorgang gefolgt, während Erk, Ch.-B. 1863. S. 241 erklärt, dies „für roh und geschmacklos erachten zu müssen." — Das Pfälzische G.-B. 1859. Nr. 447. S. 368 u. Nr. 674. S. 552 hat unsre Mel. ebenfalls zu dem genannten, und außerdem noch zu dem Liede „Die Kirche Christi, die er geweiht", hält aber beidemal den vierteiligen Takt fest.

Trinitatis, ebenfalls zur 3. Strophe, bei Erk, a. a. O. I. Nr. 93. S. 62, und 3. ein Satz aus den „Choralges." 1765. I. Nr. 40. 1784. I. Nr. 36. 1832. Nr. 36. S. 24, ebendas. II. Nr. 269. S. 80.

Nunc angelorum gloria, Weihnachtshymnus aus dem 14. Jahrhundert, einer der „Jubelgesenge der heiligen Weihenachten", den „die lieben Alten pflegten zu singen, daß sie deß Englischen lobgesangs vnd der Hirten frewd sich hie bey erinnerten, vnd nach jhrem exempel Gott den Allmechtigen, vor die heilsame Geburt Christi jnniglich lobten." Es war dieser Gesang eines der Hauptstücke des Nachtgottesdienstes (der „Lichterkirche") der heiligen Nacht, später des Frühgottesdienstes der „Christmette" und wurde meist in Verbindung mit dem Quem pastores laudavere" (vgl. den Art.) unter ganz besonders feierlichen Anordnungen gesungen. Michael Prätorius bemerkt hierüber:

„Es werden vier Chor an vier Orten der Kirchen in der Christnacht gegen einander über, zu einem jeden Chor ein, zwei oder drei Knaben Diskantisten gestellet, die teilen sich den Text also, daß der erste Chor oder Knabe, welcher bei dem ganzen Choro Musico stehen kann, allein anfange: Quem pastores laudavēre. Der andere Chor: Quibus Angeli dixēre. Der dritte Chor: Absit vobis jam timere. Der vierte Chor: Natus est Rex gloriae. Dann sanget der erste Chor oder Knabe alsobald wieder an den deutschen Vers: Den die Hirten rc. Der andere: Und die Engel rc. Der Dritte: Fürcht euch fürbaß rc. Der vierte: Euch ist geboren rc. Hierauf respondiert der ganze Chorus Cantorum und Instrumentisten, darunter die Orgel kann zugleich gegriffen werden: Nunc Angelorum gloria, den ersten Vers, und den deutschen auch alsobald darauf. Und können die Knaben an allen vier Choren und Orten auch zugleich mitsingen, wenn der ganze volle Chor nebst der Orgel singet und klinget, damit an allen Orten und Enden die Christliche Gemein den Text desto besser vernehme und verstehe. Nach diesem sangen abermahl die vier Chor der Knaben oder Diskantisten an den andern Vers, erstlich lateinisch hindurch, danach auch deutsch zu singen: Darauf der ganze Chor und Orgel (gleich wie im Anfang) auch den andern Vers aus dem Nunc Angelorum gloria lateinisch und deutsch, und so fortan."[1])
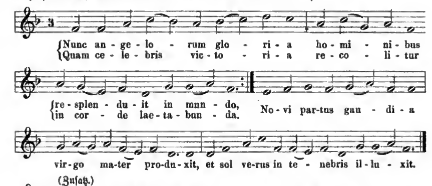
Es sind zwei Versionen unsres Hymnus zu unterscheiden: die eine, katholische, in vier neunzeiligen Strophen kam aus Valentin Trillers „Ein Schlesisch singebüchlein rc." 1555. Bog. D IIIa. b und IIIIa. b in das G.-B. von Leisentrit 1567. I. Bl. 50 und von da in die späteren katholischen,[2]) nur vereinzelt auch in evangelische Gesangbücher.[3]) Die zweite, evangelische Version, in vier sechszeiligen

[1]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 96. 97; dort sind noch zwei andere, von Prätorius vorgeschlagene Vortragsweisen dieser Lieder angeführt. Ähnliche Bestimmungen über die Ausführung des Nunc angelorum giebt katholischerseits z. B. das Mainzer Cantual. 1605, vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied. I. S. 298.

[2]) Vgl. Bäumker, a. a. O. I. Nr. 46. S. 297—298. Aus Triller abgedruckt bei Wackernagel, Deutsches Kirchenlied. I. Nr. 343, aus Leisentrit ebendas. Ausg. von 1841. Nr. 48b. S. 28.

[3]) So z. B. in Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 50; Leipz. G.-B. 1738. S. 80; Dresdner G.-B. 1731. S. 61 (1762 nicht mehr). Der Hymnus wird also zu Leipzig noch zu Seb. Bachs Zeit so gesungen worden sein. Vgl auch Spitta, Bach II. S. 402.

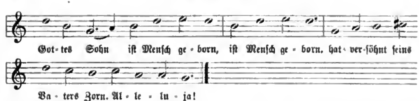
Strophen (und öfters noch mit vierzeiligen Zusätzen zu jeder Strophe vorkommend), erschien zuerst im Klugschen G.-B. 1543 und im Babstschen G.-B. 1545. I. Bl. 55, auch bei Lukas Lossius, Psalmodia 1561 (1569. Bl. 30b. 1579. Bl. 33) und in den späteren Kantionalen. Wir geben die Melodie (mit den Zusatzzeilen) nach Prätorius, Mus. Sion. V. 1607. Nr. LXXXVIII:[1])



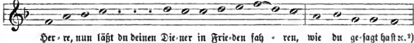
Von deutschen Bearbeitungen des Hymnus sind drei bekannt geworden: „Es ist der Engel Herrlichkeit" bei Val. Triller 1555; „Heut seind die lieben Engelein" von Nik. Hermann 1560, und „Singt fröhlich und seid wohlgemut" im G.-B. der Böhm. Brüder. 1566; doch ist nur die zweite derselben aus Nik. Hermanns „Sontags Euangelia." Wittenb. 1560. Bog. O 4b. 5a. b im evangelischen Kirchengesang fortgepflanzt worden. Für diese Übersetzung wurde die Melodie z. B. in der Praxis pietatis melica wie folgt gestaltet:

Heut sind die lie - ben En - ge - lein im hel - len Schein
den Hir - ten, so ihr Schä - fe - lein beim Mon - den - schein
er - schie - nen bei der Nach - te
im wei - ten Feld be - wach - ten.
Gro - ße Freud und gu - te Mär
wolln wir euch of - fen - ba - ren, die euch und al - lem Volk soll wi - der - fah - ren:

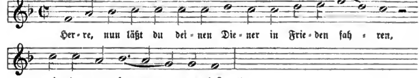
[1]) Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 86. S. 84. 85; v. Tucher Schatz II. Nr. 461. S. 294—295 (S. 432. 433); Schoeberlein-Riegel, a. a. O. Nr. 68b, u. 69b. S. 92—95.



Nunc dimittis, die von den lateinischen Anfangsworten (Nunc dimittis servum tuum, Domine) hergenommene Benennung des Lobgesangs Simeonis „des Altvaters“, aus Evang. Luk. 2, 29—32. Es ist das Nunc dimittis eines der drei neutestamentlichen Kantika (vgl. den Art.) des liturgischen Gesangs, und, wie wir aus den Apost. Konstitutionen (3. Jahrh.) wissen, schon seit den ältesten Zeiten im Kirchengebrauch. In der römischen Kirche gehört es seit dem 9. Jahrhundert zu den Gesangstücken des Kompletoriums, wird im 3. Psalmenton gesungen und wie alle Psalmen und Kantika mit dem Gloria Patri geschlossen. — Die evangelische Kirche hat das Nunc dimittis in die Vesper aufgenommen und für dasselbe eine eigene Gesangsweise nach dem 5. Psalmenton gebildet. In der ersten Zeit wurde es „an den Vespern der heiligen Tage“, „an den heiligen Abenden und Feiertagen,“[1]) oder auch in den gewöhnlichen werktäglichen Vespern deutsch oder lateinisch gesungen. Unsere liturgische Melodie des Nunc dimittis heißt in ihrer psalmodierenden Form in den ältesten Gesangbüchern:



und in für den Chorgesang stilisierter Fassung:
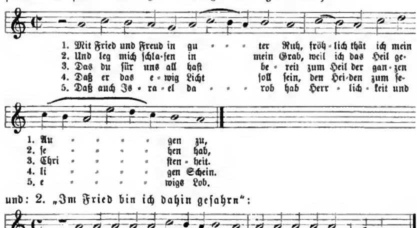


Während es aber in dieser Form fast ausschließlich vom Chor, bald choraliter, bald „in figurativis aut contrapuncto“ gesungen wurde, ging das Nunc dimittis

[1]) D. h. im eigentlichen Abendgottesdienst der hohen Feste, sowie in der denselben vorangehenden Sonnabendsvesper. Hamb. K.-O. 1529. Wittenb. K.-O. 1533. Schlesw.-Holst. K.-O. 1542 u. a.

[2]) Vgl. den facsimilierten Abdruck derselben aus der Wittenb. K.-O. 1533 bei Förstemann, Urkundenbuch. 1842. I. S. 389. Schoeberlein-Riegel, Schatz. I. S. 693—694; ebendas. Nr. 387. 388. S. 696—697 noch zwei andere Formeln aus: Erf. G.-B. 1550 und Cant. sacr. Goth. (Schein).

[3]) So bei Prätorius, Mus. Sion. 1607; vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 465. S. 298. 299. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 386. S. 695—696.

durch Luthers treffliches Lied und seine Melodie: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" (vgl. den Art.) auch in den Gemeindegesang über. Von Luther sind außerdem noch zwei kurze gereimte Bearbeitungen vorhanden, die er als Beispiele von Grabschriften („Epitaphia") in der Vorrede der „Christlichen Gesenge zum Begrebnis." 1542 mitteilte,[1]) und die dann „mit besondern Noten (d. h. Melodien) versehen" in das Babstsche G.-B. 1545 und in andere Gesangbücher Aufnahme fanden. Es sind: 1. Mit Fried und Freud in guter Ruh":



und: 2. „Im Fried bin ich dahin gefahrn":

1. Im Fried bin ich da-hin ge - fahrn, denn mein Augen ge-se-hen hab'n
2. Den Heiland, Herr, von dir be - reit zum Licht der gan-zen Chri-sten-heit.
3. In-des ruh ich in die-ser Gruft, bis auf des Her-ren Wie-der-kunft.
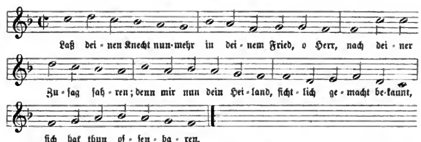
Von weiteren Nunc dimittis-Liedern nennen wir noch: „Im Frieden dein, o Herre mein", das mit seiner eigenen Melodie in den Straßburger Gesangbüchern der Reformationszeit zuerst erscheint;[2]) ferner: „Herr, nun laß in Friede" von David Behme (vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 301. S. 354), mit eigener Melodie aus dem G.-B. der Böhm. Br. von 1694, und endlich „Le Cantique de Simeon," das den französisch-reformierten Liedpsalter beschließt und dessen Melodie zuerst in einem Psalter erschien, den Louis Bourgeois (vgl. den Art.) 1549 zu Lyon herausgab;[3]) sie heißt im Original und mit Lobwassers deutschem Text:
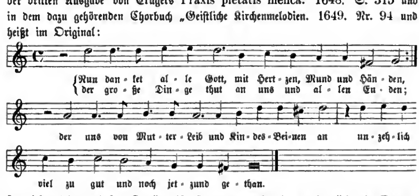
---

[1]) Riederer, Abhandlung von Einführ. des teutschen Gesangs. 1759. S. 167. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 177 u. 573. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 158. 159. Zahn, Melodien I. Nr. 3. 4. S. 5.

[2]) Mitgeteilt bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 370. S. 214, und Schoeberlein-Riegel, a. a O. I. Nr. 392. S. 100.

[3]) O. Douen, Clément Marot et le Psautier Huguenot. Paris 1878. I. S. 633 schreibt sie deswegen ihm als Erfinder zu. Mit Goudimels Originaltonsatz abgedruckt bei



Nun danket alle Gott, Choral. Martin Rinckarts Lied, das mit Recht das deutsche Tedeum genannt worden ist, wurde ohne Zweifel zur Feier des westfälischen Friedens (Vorfeier am 10. Dezember 1648) gesungen,[1]) und seitdem „ist kein Lied so oft aus dem Munde des Volks als Weihgesang fast jeder ausgezeichneten Festlichkeit erschollen, keines ertönet noch jetzt so oft bei Dank- und Freudenfesten," nach der mit ihm innigst und unzertrennlich verbundenen Melodie Johann Crügers. Sie erschien mit dem Liede zusammen erstmals gedruckt in der dritten Ausgabe von Crügers Praxis pietatis melica. 1648. S. 315 und in dem dazu gehörenden Chorbuch „Geistliche Kirchenmelodien. 1649. Nr. 94 und heißt im Original:



In diesen beiden ältesten Quellen ist sie zwar noch nicht urkundlich als Crügers Eigentum beglaubigt, da hier überhaupt alle Melodien anonym erscheinen; allein diese Beglaubigung erfolgte schon im Berliner Rungeschen G.-B. 1653. Nr. 187. S. 294, sowie in der Praxis pietatis melica 1656. Nr. 251. S. 521 durch die Unterzeichnung mit der Chiffer „J. C.", die sich ebenso auch in andern G.-BB.

Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 391. S. 699. — Döring, Choralkunde 1865. S. 450 fand die Weise im G.-B. der Böhm. Br. von 1611 und hielt sie für eine diesem Buch eigentümliche, durch ihn irre geleitet, haben auch wir sie oben Bd. II. S. 14 u. 15 als solche behandelt und nehmen hiemit dies unliebsame Versehen zurück.

[1]) Seine Entstehungszeit ist noch nicht sicher festgestellt. Vgl. hierüber Rambach, Anthol. V. S. XI u. VI. S. VIII. Plato, Martin Rinckart. Leipz. 1830. S. 32. 33. Cunz, Gesch. des deutschen K.-L. I. S. 470 und 471. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 101—104 u. a.

des 17. Jahrhunderts (z. B. bei Sohr, Musik. Vorschmack. 1683. S. 724) findet. — Schon vor dem Erscheinen des Rinckart-Crügerschen Liedes war die biblische Prosagrundlage desselben, Sirach 50, 24—26, mehrfach als Text zu Kirchenstücken benützt und selbst in einzelne Kirchengesangbücher aufgenommen worden.[1]) Ein solcher Tonsatz, der im Gothaer Cant. sacr. I. 1646 (1651). S. 61 mit der Überschrift „Melodia Lucae Maurentii" (Luca Marenzio) steht,[2]) hat Veranlassung zu der Konjektur gegeben, unsre Melodie sei von Rinckart selbst, der ein großer Freund und Kenner der Musik war, oder von Crüger aus dem Tenor der Marenzioschen Motette herausgebildet worden.[3]) Allein die Hymnologen sind von dieser durchaus unhaltbaren Annahme ziemlich allgemein zurückgekommen und erkennen Crügers Urheberschaft der Weise rückhaltlos an. — Parallelmelodien zu dem Liede sind keine bekannt geworden, und es dürfte für unser Gefühl auch kaum möglich erscheinen, dasselbe nach einer andern Melodie zu singen.[4]) Von den unzähligen Bearbeitungen und Benützungen der Melodie für Kirchenmusikstücke und Orgelkompositionen, in denen sich dieselbe so recht als das Tedeum der evangelischen Kirche erwiesen hat, nennen wir nur die von Seb. Bach, und erinnern daneben an Mendelssohns „Lobgesang". Bach hat sie zunächst noch mit zwei andern Chorälen („Was Gott thut, das ist wohlgethan" und „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut") zusammen bearbeitet und zum Gebrauch bei einer Trauung (und zwar unsern Choral „Nach dem Segen" zu singen) bestimmt. Vgl. Ausg. der Bach-Ges. XIII. 1. Lief. — Dann hat er die Choralkantate „Nun danket alle Gott" über das Lied und seine Melodie geschrieben, doch weiß man nicht für welche Gelegenheit diese „mächtige und äußerst brillante Komposition" bestimmt war. Vgl. Spitta, Bach II. S. 287—289. Ferner ist die fünfstimmige Motette „Nun danket alle Gott" zwar über den

[1]) So z. B. nach Fischer, a. a. O. S. 102 im II. Teil der „Preussischen Festlieder durchs gantze Jahr." Königsb. 1644. Nr. 35, auch noch im Schleusinger G.-B. von 1692. S. 302.

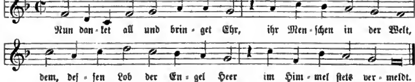
[2]) Die Quelle dieses Tonsatzes ist: „Motetti à 4 voci. Lib. I. Stampati in Venetia per Mess. Vincenti alla pigna. 1588. 4°.

[3]) Plato, a. a. O. S. 47—49 (das. S. 58 finden sich beide Melodien von C. F. Becker zum Vergleich zusammengestellt), dem auch Mohnike, Hymnol. Forschungen. 1831 folgt, nimmt die Umbildung der Melodie für Rinckart in Anspruch; Döring, Choralkunde. 1865. S. 102 meint „man könnte sie als aus der Tenorstimme der Motette herausgebildet bezeichnen;" Koch, Gesch. des K.-L. VIII. S. 169 findet beide Melodien ebenfalls verwandt. Vgl. dagegen Rambach, Anthol. II. S. 386 und Erk, Ch.-B. 1863. S. 257, der da meint: „aus der Zusammenstellung beider Melodien (durch C. F. Becker bei Plato, a. a. O.) gehe höchstens das hervor, daß eins zum andern paßt — wie die Faust aufs Auge!"

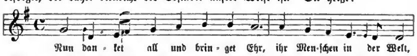
[4]) Doch dachte man nicht immer und überall so. Das Lüneb. G.-B. 1695. S. 56 z. B. überschreibt das Lied: „In seiner Melodey. Oder: Ach Jesu, dessen treu" („O Gott, du frommer Gott"), und das schweizerische Drei Kant. G.-B. Nr. 16 läßt es heute noch nach einer Mel. von Heinr. Egli singen, die ihm auch das St. Galler G.-B. S. 472 (vgl. mit S. 16. Nr. 9) zuweist. Das letztere hat unsre Melodie gar nicht, das erstere unter Nr. 36 zu „O Gott, du frommer Gott."

Prosatext aus dem Buch Sirach geschrieben, aber „das Kirchenlied ist es, was denselben die Grundempfindung gegeben hat. Sie schließt nicht nur mit der einfach gesetzten dritten Strophe desselben ab, sondern durchwebt auch ihren ersten Abschnitt mit Anklängen an die erste Zeile der Kirchenmelodie." Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 430—431. Endlich verwendet sie Bach noch als Schlußchoral der Kantate „Gott der Herr ist Sonne und Schild" zum Reformationsfest 1735. Ausg. der Bach-Ges. XVIII. Nr. 79.[1])

Nun danket all und bringet Ehr. Choral. Paulus Gerhardts Lied zur Feier des westfälischen Friedens, ein Seitenstück zu Martin Rinckarts „Nun danket alle Gott", erschien als eines der frühesten unter des Dichters Kirchenliedern in Johann Crügers Praxis piet. mel. 1648. S. 312.[2]) Unter den Melodien, welche das Lied erhalten hat, haben hauptsächlich drei kirchliche Geltung erlangt. Die erste derselben ist von Johann Crüger erfunden; sie erschien erstmals gedruckt in der Praxis piet. mel. von 1656. Nr. 229. S. 467, wo sie mit „J. C." unterzeichnet und damit als Crügers Eigentum beglaubigt ist, und lautet:



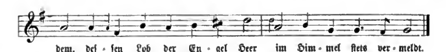
Unstreitig eine der frischesten und klangvollsten Weisen unsres Sängers, hat sie mit Recht allgemeine Verbreitung erlangt[3]) und steht nicht nur in den deutschen Landeschoralbüchern, sondern hat auch im schweizerischen Kirchengesang Aufnahme gefunden (vgl. Drei Konf. G.-B. 1868. Nr. 17. S. 32. 33. Baseler G.-B. 1854. Nr. 170. S. 181. G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz. 1886. Nr. 6. S. 10. 11). — Die älteste Quelle der zweiten Melodie ist das Darmstädter Cantional. 1687. S. 158, dessen musikalische Redaktion Wolfgang Karl Briegel besorgte, der daher vielleicht der Erfinder unsrer Weise ist. Sie heißt:



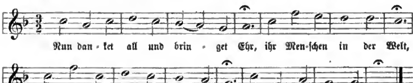
[1]) Der zuerst und der zuletzt genannte dieser Sätze ist abgedruckt bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 94. S. 62. 63, und II. Nr. 271. S. 81—83; außerdem bringt Erk unter II. Nr. 275. S. 30 noch einen Bachschen Tonsatz aus den „Choralges." 1765. I. Nr. 36. 1784. I. Nr. 32. 1832. Nr. 32. S. 22.

[2]) Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. VIII und IX. Ders., Paulus Gerhardt. Berl. 1866. S. 75.
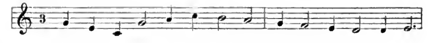
[3]) Es dürfte kaum der Wirklichkeit entsprechen, wenn Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 104 bemerkt: „die schöne Melodie hat wenig Eingang gefunden."
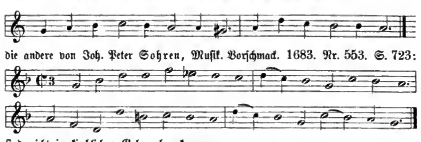


erscheint aber frühe schon auf das Lied „Mein Gott, das Herz ich bringe dir" von Joh. Kaspar Schade übertragen; so bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 348. S. 153 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 161, der sie dann S. 385 leicht geändert nochmals unter ihrem Originalnamen bringt. Auch in neueren Choralbüchern ist diese Übertragung fortgepflanzt, z. B. bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 982. S. 431; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 8. S. 3; Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 259. S. 172 u. a. Im Zürcher G.-B. von 1787 (1799. Nr. 13. S. 22. 1855. Nr. 12. S. 22) erscheint die Melodie zu „Ich singe dir mit Herz und Mund" so geändert, wie wir es oben durch die kleinen Noten angedeutet haben, und so hat sie sich in den schweizerischen Gesangbüchern, wie Schaffh. G.-B. 1841. Nr. 297. S. 524; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 12. S. 22; G.-B. für die ev. Kirche der deutschen Schweiz. 1886. Nr. 5. S. 9 erhalten. — Die dritte Weise stammt aus Johann Georg Störls Ch.-B. 1710. Nr. 245 und ist vielleicht von Störl selbst erfunden. Sie heißt bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 152b (1777. Nr. 138):



fand aber in dieser Originalform und in ihrem Heimatlande Württemberg keine Verwendung; dagegen erscheint sie in geraden Takt umgesetzt und zunächst noch zu unsrem Liede z. B. bei König, a. a. O. als dritte Weise, im Ch.-B. der Brüdergemeinde 1784. Art 14c. S. 9 (1820. S. 12) und bei Schwenke, Hamburger Ch.-M.-B. 1845. Nr. 121. S. 46 (im Anhang S. 27 mit der Crügerschen Melodie verwechselt), dann zu „Mein Gott, das Herz ich bringe dir" bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 983. S. 451; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 78. S. 71; Ch.-M.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 112. S. 62 (Schäffer, Ch.-B. 1886. Nr. 112. S. 77) u. a., während sie Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 334. S. 224 zu „Ich singe dir mit Herz und Mund" verwendet. — Zwei weitere Weisen, die eine von Joh. Georg Ebeling in seiner Ausg. von Gerhardts Liedern. 1667. Nr. 114:

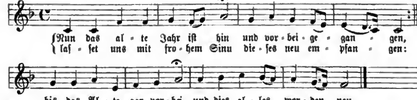




die andere von Joh. Peter Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 553. S. 723:

sind nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen.

Nun das alte Jahr ist hin, Choral. Das „Neu-Jahrs-Lied über die Worte Apok. XX. 5. Siehe, Ich mache alles neu!“ von Michael Müller 1700 erhielt bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 51. S. 62 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 109. S. 68) die folgende eigene Melodie:
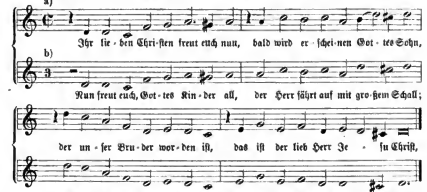


Sie steht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 44, und ist im Brüder-Ch.-B. 1784. Art 77a. S. 57 (1820. S. 78) auf das Lied „Zeige mir dein Angesicht“ (vgl. den Art.) übertragen.

Nun freut euch Gottes Kinder all, Choral. Erasmus Alberus' „Ein new Lied von der Himmelfahrt vnsers Herrn Christi“ erschien als Einzeldruck um 1549[1]) und war vom Dichter auf die Melodie „Ihr lieben Christen freut euch nun“ verwiesen. Diese Melodie war mit letzterem Liede des Alberus schon einige Jahre früher ebenfalls als Einzeldruck mit der Bezeichnung: „15. 46. Die. 24. Octobris. Wittenbergae“ ans Licht getreten. Sie wurde anfänglich zu verschiedenen Liedern gebraucht: Nikolaus Hermann in seinen „Sontags Euangelia“ 1560 setzte sie ohne Text den Evangelienliedern auf Weihnachten bis Epiphanias, die alle gleiches Metrum haben, überhaupt vor;[2]) das Eichhornsche G.-B. Frankf. a. O. 1561. Bl. 49 bringt sie mit unsrem, Wolffs G.-B. Frankf. a. M. 1569.

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 231. 232. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. I. Nr. 220. S. 359. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 105. In einigen Drucken aus derselben Zeit hatte das Lied auch den Anfang: Frewet euch jr Gottes kinder all.“

[2]) Daher glaubte v. Tucher, Schatz II. S. 350. 351 die Melodie als Nik. Hermanns Eigentum betrachten zu sollen, eine Annahme, die auch Döring, Choralkunde 1865. S. 44 vertritt.

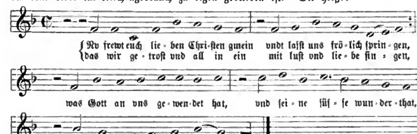
Bl. 90b u. 307 mit unsrem und dem ursprünglichen Text; Gesius, Geistl. Lieder. 1607. I. S. XLIII mit „Freut euch, ihr Christen alle gleich;" Melch. Vulpius, G.-B. 1609. S. 580 mit „Sankt Paulus die Korinthier" u. s. w. Später ging sie mehr und mehr auf unser Lied über, dem sie nun seit etwa 1650 fast ausschließlich eignet. Wir geben sie in zwei Formen: a) in der ursprünglichen (von 1546, bei Nik. Hermann 1560 u. a.), b) im dreiteiligen Takt, wie sie im G.-B. der Böhm. Br. 1566. Anhang Bl. XIIb (Ausg. 1580. Bl. X) erscheint:



Zur Verbreitung der Melodie führen wir beispielsweise noch an: Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. CLIII; Schein, Cantional. 1627. Bl. 108; Crüger, Vollk. G.-B. 1640; Praxis piet. mel. 1648. 1656. S. 383; Frankf. Prax. 1670. 1680. Nr. 267. S. 337; Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 165. S. 91. 92; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 329. S. 147; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 94; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 140. S. 154; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 199. S. 177; Layriz, Kern III. Nr. 477. S. 67 („Ihr lieben Christen freut euch nun"); Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 8. S. 8 u. a. — Von neugedruckten Tonsätzen zu unsrer Weise sind zu nennen: ein fünfstimmiger von Joh. Stobäus 1634, in den „Preussischen Festliedern" (Ausg. von Teschner 1858. II. S. 89), bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 59. S. 44 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 409b. S. 678—679; vierstimmige von Mich. Prätorius 1609 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 82. S. 86; aus Laurentius Erhardi, Chor- und Figural-G.-B. 1659 (dort mit „Incerti" überschrieben) bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. I. 1845. Nr. 111. S. 70 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 409a. S. 678, und einen schönen Satz von Seb. Bach in den „Choralges." 1832. Nr. 185. S. 106.[1])

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 520. S. 147 führt aus dem Straßb. Kirchen-G.-B. von 1616. S. 644 noch eine andere Melodie zu unsrem Liede an, die jedoch nicht eine eigene, sondern nur Umbildung der Weise „Nun loben wir mit Innigkeit" (vgl. den Art.) ist.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein, Choral. Dies Lied Luthers hat als Lehre und Bekenntnis dessen, worauf die deutsche evangelische Kirche ruht, für unsern Kirchengesang die höchste historische Bedeutung. Mit ihm beginnt „als mit dem durchschlagenden Grundton das sogenannte „Achtliederbuch", die Urgestalt des deutschen Kirchengesangbuchs;" es ist „die erste Stimme deutschen Kirchengesangs, die mit Blitzesgewalt durch alle deutschen Lande fuhr, ein Preis des ewigen göttlichen Ratschlusses der Erlösung des Menschengeschlechts und des Evangeliums der Freiheit." „Gewaltige Kraft, kindliche Einfalt und innige Tiefe sind die hervortretenden Charakterzüge dieses Liedes."[1] Es erschien in dem schon genannten Achtliederbuch: „Etlich cristlich lider Lobgesang vnd Psalm." Wittenberg 1524. Bl. A Ib[2]) als „Ein Christenlichs Lied Doctoris Martini Luthers, die vnaussprechliche gnaden Gottes vnd des rechten Glaubens begreyffendt" und mit der Jahreszahl 1523 unterzeichnet. Gleichzeitig und an gleicher Stelle erschien auch die Melodie, die dem Liede im Kirchengebrauch zu eigen geblieben ist. Sie heißt:



und war anfänglich, wie bei Walther, Chor-G.-B. 1524. Nr. XV, und im Zwickauer G.-B. 1525. Bl. B IIb, die alleinige, später, wie bei Klug, G.-B. 1543. Bl. 69b, und Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. XXXII. Bog. 3. S. 5, die zweite Weise des Liedes, während sie in Mich. Weißes G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. G VII dem Liede „O glaubig Herz, gebenedei" beigegeben ist. Ihre Herkunft ist noch nicht sicher festgestellt. Die älteren Forscher waren geneigt, sie Luther als Erfinder zuzuschreiben, jetzt findet man dies „höchst unwahrscheinlich" und „ohne Grund" und glaubt vielmehr, sie stamme „möglicherweise aus dem geistlichen Volksgesang vor der Reformation" und habe Beziehungen zu dem Liede „Freut

[1]) Vgl. Stier, Gesangbuchsnot 1838. S. 147. Holtzmann, Martin Luther, Deutsche Rundschau. 1883. Heft 2. S. 183. Bunsen, Allg. evang Gesang- und Gebetbuch. 1846. S. 854. Lange, Hymnologie 1843. I. S. 49.

[2]) Langbecker, Gesangblätter. 1838. S. 5 und Berl. Liederschatz 1832. Vorr. hat zwar einen Einzeldruck von 1523 angeführt, in dem es schon vorher mit „Es ist das Heil uns kommen her" zusammen gestanden hätte. Allein die Kritiker bezweifeln die Existenz dieses Druckes. Vgl. Wimmer, Lieder-Erklärung. IV. S. 285. Ranke, Das Marburger G.-B. von 1549. Marb. 1862. S. XXVIII. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 179.

euch, freut euch, in dieser Zeit" (Babsts G.-B. 1545. II. Nr. XXVII), das in einem Nürnberger Einzeldruck der Kunigund Hergotin von c. 1528—1536 auf den „Thon als man singt: So weiß ich eins, das mich erfreut, das plümlein auf preiter heyde" verwiesen ist, — einen Ton, den Luther für sein Lied etwa nachgesungen hätte.[1] — Von Tonsätzen über unsre Melodie sind neuerdings allgemein zugänglich gemacht worden: ein solcher von Benedikt Ducis 1544, bei v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 18. S. 31—33; zwei von Hans Leo Haßler von 1607 und 1608, ersterer in der Berl. Ausg. von 1777. Nr. 45. S. 124 bis 126, der andere bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 618. S. 927. 928; ein einfacher von Joh. Hermann Schein 1627, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 267. S. 141, Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 145. S. 223 und Jakob und Richter Ch.-B. I. Nr. 35. S. 30, und zwei fünfstimmige von Johann Stobäus 1634, bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Nr. 57. S. 42. 43, und von Johann Eccard 1597, in Teschners Ausg. der „Geistl. Lieder" II. Nr. 14. S. 28. 29. Ein Satz von Seb. Bach aus den „Choralges." 1769. II. Nr. 188. 1785. II. Nr. 183. 1832. Nr. 183. S. 105 steht bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 272. S. 83; sonst hat Bach mehrmals die andere Melodie („Es ist gewißlich an der Zeit") zu unsrem Liede gesetzt. Aus der Gegenwart nennen wir noch den Satz Julius Schäffers in seinem „Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 105. S. 124. — Eine zweite Weise zu dem Liede erscheint unmittelbar nach der ersten und ältesten in Joh. Walthers Chor-G.-B. 1525. Nr. XIV in einem vierstimmigen Tonsatz von Walther. Doch „kann es zweifelhaft sein, ob die Oberstimme oder der Tenor dieses Tonsatzes die Hauptstimme enthalte, und es ist dies um so weniger mit Gewißheit anzugeben, als weder die in der einen, noch der andern dieser Singstimmen erscheinende Weise späterhin wieder zu diesem Liede vorkommt."[2]) — Hat also diese Melodie keinerlei kirchliche Bedeutung erlangt, so ist dies bei der dritten, welche in den ersten G.-BB. der Reformationszeit noch mit unsrem Liede verbunden war, anders: sie ist zur Kirchenweise geworden und solche auch geblieben; aber sie ist gänzlich auf das Lied „Es ist gewißlich an der Zeit" (vgl. diesen Art.), das deutsche Dies irae, namentlich in seiner Umdichtung durch Barth. Ringwaldt 1586, übergegangen.
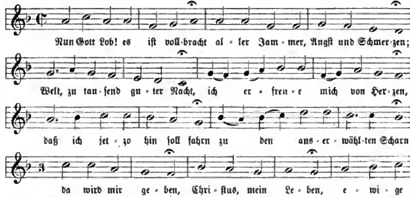
---

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 153. 154. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 u 217. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 732—733. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. I. S. 467. VIII. S. 7. v. Tucher, Schatz II. S. 402. Riederer, Abhandlung von Einführung des deutschen Gesangs. 1759. S. 260. — Die Weise vom „Blümlein auf der Heyde" ist abgedruckt bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 331. S. 183, u. Böhme, a. a. O. Nr. 635. S. 744.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. 1840. S. 80; den fraglichen Tonsatz das. S. 101. — Im Erfurter Enchiridion 1524, sowie in dem G.-B. 1525. Breslau bei Dyon war die Mel. „Es ist das Heil uns kommen her" (vgl. den Art.) auf unser Lied angewandt.
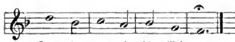
Nun giebt mein Jesus gute Nacht. Johann Rists Lied zum „Stillen- oder Kahr-Freitage“ brachte bei seinem Erscheinen in den „Neuen Musicalischen Fest-Andachten.“ Lüneb. 1655. Nr. XXV. S. 160 eine eigene Melodie (c c h a g c d e) von Thomas Selle mit. Während aber das Lied sich ziemlich weit verbreitete und in verkürzter Gestalt auch heute noch kirchliche Geltung hat, ist die Melodie spurlos vorübergegangen. Schon die G.-BB. des 17. Jahrhunderts verweisen auf die Melodien des Metrums „Wenn wir in höchsten Nöten sein“; auch König 1738 hat für das Lied weder die Sellesche noch eine andere eigene Weise, und noch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 verweist es auf „Nun laßt uns den Leib begraben.“[1]) „In manchen Gegenden steht das Lied noch jetzt in hohem Ansehen und wird unter dem Läuten aller Glocken am Karfreitag Nachmittag 3 Uhr in den Kirchen ganz zu Ende gesungen;“ es ist dieser Brauch ein Überbleibsel der früheren Verwendung desselben in der alten choralischen Passionsmusik.[2])

Nun gottlob, es ist vollbracht aller Jammer, Angst und Schmerzen, Choral. Für dieses Sterbelied eines unbekannten Verfassers weist Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 108 das Bayreuther G.-B. 1668. S. 611 als Quelle nach. Bezüglich seiner eigenen Melodie bemerkt Rambach, Anthol. III. S. 110, daß es bei Olearius, Geistl. Singe-Kunst. 2. Aufl. Leipz. 1672. S. 1116 die Überschrift „In eigenem wohlbekannten Ton“ trage, daß es ferner im Mühlhauser G.-B. von 1726 dem Musikdirektor Johann Rosenmüller zugeschrieben werde, und meint dann, dieser werde „wahrscheinlich nur die Melodie dazu komponiert haben.“ Von drei eigenen Melodien heißt die erste bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 721. S. 385. 386:
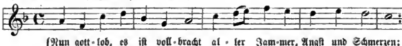


[1]) Wigand, Ch.-B. für Hessen-Kassel. 1844. Nr. 152. S. 121 bringt zwar eine Weise unter dem Namen unsres Liedes und giebt S. 211 das „Schaumburger Ch.-B.“ als Quelle für dieselbe an; allein sie steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 137 unter „Vor deinen Thron tret ich hiemit.“ Vgl. auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 686. S. 583.

[2]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 108 u. Spitta, Bach II. S. 317. 318.
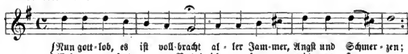


Sie steht bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 634—635, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 438 (an zweiter Stelle) u. a. — Bei König, a. a. O. findet sich an erster Stelle die folgende **zweite** Weise:



daß ich jet - zo soll hin - fahrn zu den aus - er - wähl - ten Scharn: da mir wird

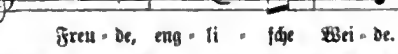
ge - ben, Chri - stus, mein Le - ben, e - wi - ge Freu - de, eng - li - sche Wei - de.

die in ihrem Aufgesange wohl eine Reminiscenz an Joh. Rud. Ahles „Seelchen, was ist Schöners wohl" darstellt. — Eine **dritte** Melodie lautet bei Doles, Ch.B. 1785. Nr. 207:



daß ich jet - zo soll hin - fahrn zu den aus - er - wähl - ten Scharn;
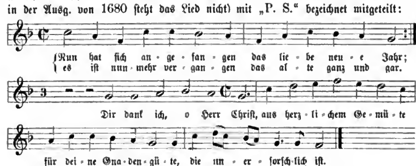
da mir wird ge - ben, Chri - stus, mein Le - ben, e - wi - ge



Sie hat z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 411. S. 148 für das Lied gewählt.[1])

[1]) Zwei Lieder gleichen Anfangs, wie das vorliegende, welche nicht (wie z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730 im Register und bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1034. S. 798 geschehen) mit diesem verwechselt werden dürfen, sind: „Nun gottlob, es ist vollbracht, Singen, beten, lehren, hören," gottesdienstliches Schlußlied von Hartmann Schenk, und „Nun gottlob, es ist vollbracht und der Bund mit Gott geschlossen,"

Nun hat sich angefangen, Choral. Dieses Neujahrslied von Ernst Christoph Homburg („Geistlicher Lieder Erster Theil." Jena 1659. S. 380) wird in den alten G.-BB. auf eine der Melodien des Versmaßes „Helft mir Gotts Güte preisen" verwiesen (so auch noch bei König 1738, Metrum Nr. 408). Die folgende eigene Melodie für dasselbe hat Peter Sohren erfunden und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 121. S. 142 (Frankf. Praxis 1670. S. 172; in der Ausg. von 1680 steht das Lied nicht) mit „P. S." bezeichnet mitgeteilt:



Nun höret zu, ihr Christenleut, Choral. Das uralte Volkslied vom Wettstreit zwischen Buchsbaum und Felbinger (Bachweide, im Schwäbischen noch heute „Felbe" genannt), das mindestens aus dem 15 Jahrhundert stammt,[1]) wurde um 1526[2]) von Hans Witzstat von Wertheim, dem Anabaptisten, geistlich umgedichtet in „Der geystlich Buchßbaum, Von dem streyte des fleyschs wider den geyst ꝛc. Im thon des Buchßbaums", und war in den G.-BB. des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein verbreitet (zuerst, noch ohne die Melodie, bei Valten Schumann 1539. Fol. 96b und im Lottherschen G.-B. Magdeb. 1540), nachgehends verschwand es allmählich. Der weltliche „thon des Buchßbaums" ist auch die eigene Melodie des geistlichen Liedes im evangelischen Kirchengesang geblieben.[3]) Wir geben die Weise a) in der ältesten bekannten Notation bei Finck,

---

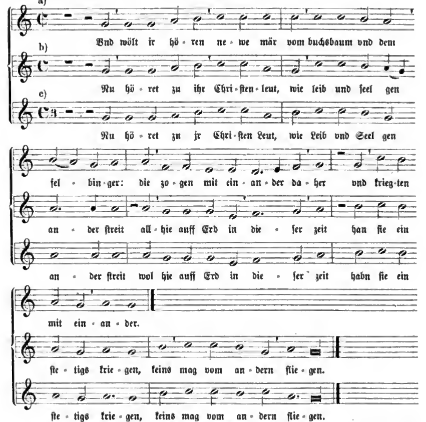
Danklied nach der Taufe von Benj. Schmolck; beide nach der Melodie „Liebster Jesu, wir sind hier."

[1]) Neuerdings öfters wieder abgedruckt, so bei Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. 1844. Nr. 9 A und B; Wackernagel, K.-L. 1841. S. 845; Wilh. Wackernagel, Lesebuch II. Spalte 1610; Gödeke-Tittmann, Liederbuch aus dem 16. Jahrh. 1867. S. 114; Böhme, Altdeutsches Liederb. 1877. S. 358 u. a.

[2]) Zweiliederdruck von Jobst Gutknecht in Nürnberg, von Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 89 auf dieses Jahr gesetzt; ders. K.-L. I. S. 400. Böhme, a. a. O. S. 359 setzt die Umdichtung erst auf 1536, u. S. 762 auf „um 1536".
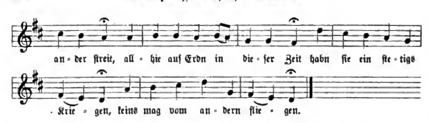
[3]) Auch im katholischen Kirchengesang kommt sie vor, (z. B. Neyßer G.-B. 1625), obwohl dort mehrfach unser „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" (der alte Lindenschmidston) auf obiges Lied übertragen ist; so bei Leisentrit 1584; im Paderborner G.-B. von 1609 u. 1617, in der Geistl. Nachtigall. Erfurt 1666. Vgl. Meister-Bäumker, Das kath. deutsche K.-L. II. Nr. 341. S. 310. 311.

Deutsche Liedlein. 1536. Nr. 46 (vgl. Böhme, a. a. O. Nr. 273a. S. 357); b) in der Form ihrer ersten geistlichen Verwendung in Val. Babsts G.-B. 1545 (1561) I. Nr. LI (auch im Böhm. Kantional 1545; vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 335. Anm., und bei Eichhorn, G.-B. vor 1562. Fol. 133b); c) in der späteren Zeichnung des dritten G.-B.s der Böhm. Brüder. 1566. Anhang Bl. 47 (Ausg. von 1580. Blatt 36b; Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. 194):
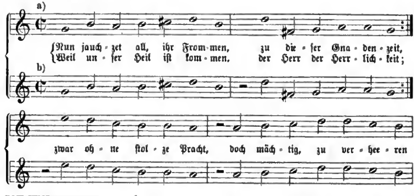


Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1036. S. 799 bringen außer dieser alten Melodie (Nr. 1035. S. 798) noch eine zweite, neuere, für welche sie K. Ed. Hering, Choralmelodien zum wendischen G.-B. Bautzen 1858. Nr. 146 als Quelle nennen; sie heißt:
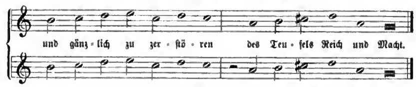
Nun hö - ret zu, ihr Chri - sten - leut, wie Leib und Seel gen
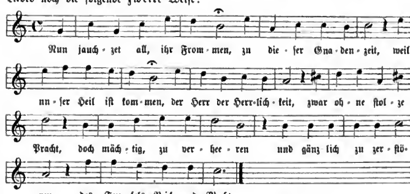


Nun jauchzet all, ihr Frommen, Choral. Als dieses noch jetzt allgemein verbreitete Adventslied von Michael Schirmer in Johann Crügers „Vollkömmlichem Gesangbuch, Augspurgischer Confession ꝛc." Berlin 1640. Nr. 3. S. 6 erstmals erschien, brachte es eine Melodie mit, die zwar hier, in der Praxis piet. melica. 1648. S. 110 und bei Sohren, Frankf. Praxis. 1668 (1680. Nr. 126. S. 152) anonym steht, die aber dann im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 75. S. 120, in der Praxis piet. melica 1656. Nr. 79. S. 164 und bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 14. S. 14 mit der Chiffer „J. C." (Johann Crüger) bezeichnet erscheint. Dieser Umstand, sowie der weitere, daß die Melodie nur in Verbindung mit unsrem Liede bekannt geworden ist, gab zu der Annahme Veranlassung, daß sie von Johann Crüger als eigene Weise für dieses Lied erfunden worden sei.[1]) Dem ist nicht so: sie gehört Johann Hermann Schein als Erfinder zu, der sie mit seinem Liede „Ich hab mein Lauf vollendet" in seinem „Cantional oder Gesangbuch Augspurgischer Confession ꝛc." 1627 (1645). Nr. 251. Bl. 451a zuerst veröffentlichte, während Crüger nur einige durchaus unwesentliche rhythmische Veränderungen mit ihr vornahm. Wir geben beide Lesarten, unter a) die Scheinsche, unter b) die Crügersche:



[1]) Noch jetzt wird sie z. B. von Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 69 u. 66, und von Erk, Ch.-B. 1863. S. 162 Crüger zugeschrieben, obwohl der letztere ihre ältere Quelle gekannt hat.
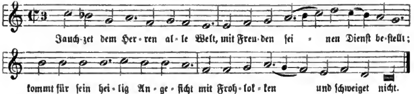


Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 8 findet sich als „Andere Melodie" des Liedes noch die folgende zweite Weise:



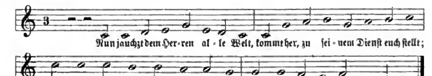
Schon die G.-BB. des 17., und allgemein die Ch.-BB. des 18. Jahrhunderts haben jedoch unser Lied auf die Melodien des Metrums „Von Gott will ich nicht lassen" verwiesen, nach welchen dasselbe auch jetzt noch gesungen wird, während seine eigenen Weisen aus dem Gebrauch verschwunden sind (die zweite derselben dürfte überhaupt kaum je darin gestanden haben.[1])

Nun jauchzt dem Herren alle Welt, Choral. Über den 100. Psalm hatte schon Dr. Cornelius Becker ein Lied gemacht und in seinem Psalmenliederbuch von 1602 veröffentlicht. Es hatte dies Lied „Jauchzet dem Herren alle Welt" auch eine eigene Melodie von Heinrich Schütz erhalten, die in dessen Psalmbuch 1628. S. 410, sowie im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 38. 39 (Introitus zum 3. Adventssonntag) heißt:
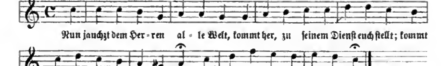


[1]) Die Scheinsche Mel. samt deren Originaltonsatz hat Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 6. S. 4 wieder ans Licht gezogen.

Nicht in dieser Urform jedoch, sondern in einer Umarbeitung mit dem obenstehenden Anfang kam das Lied allgemeiner in kirchlichen Gebrauch. Diese Umarbeitung, die nach gewöhnlicher Annahme von David Denicke herrührt, erschien zuerst im Hannoverschen G.-B. 1646. Bog. Bj. 13, und brachte im selben Buch, Melodienanhang Nr. 4 (Ausg. 1648. Nr. 13) auch eine eigene Melodie mit,[1]) die ihm seitdem geblieben ist. Dieselbe ist jedoch nicht eine neue, sondern eine der zahlreichen Umbildungen des Puer nobis nascitur (vgl. den Art.) aus dem 15. Jahrhundert, und lautet:
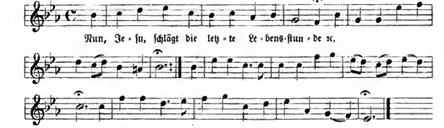


Sie hat in der Hannoverschen Provinzialkirche noch jetzt kirchliche Geltung (vgl. Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 105. S. 68, und Enckhausen, Choralmel. 1846. Nr. 114); sonst findet sie sich noch bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 494. S. 771 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1218. S. 829) in der Weise dieses Gesangbuchs variiert, bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 260; S. 122 nach Rhythmus und Tonfolge noch wörtlich mit dem hannoverschen Original übereinkommend, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 385 in vierteiligen Takt umgesetzt, bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1243. S. 530. 531, Schwenke, Hamb. Mel.-B. 1843. Nr. 123. S. 46, Wigand, Ch.-B. für Hessen-Kassel. 1844. Nr. 155. S. 123 u. a. — Was Dr. Friedrich Filitz, Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. (1847). Nr. 145. S. 91 veranlaßt haben mag, die folgende neue Weise:
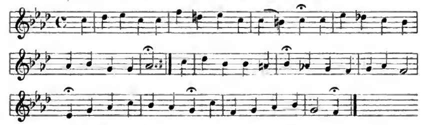


für unser Lied zu singen, ist nicht recht ersichtlich.

Nun, Jesu, schlägt die letzte Lebensstunde, Choral. Dieses Sterbelied eines unbekannten Verfassers war nach Kornelius Heinrich Dretzels Angabe um 1730 zu Altdorf im Fränkischen bräuchlich. Dretzel hat für dasselbe die folgende eigene Melodie erfunden und mit seiner Chiffer „C. H. D." bezeichnet in seinem Ch.-B. 1731. S. 711 mitgeteilt:

[1]) Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 180 und S. 430. Zahn, Melodien. I. Nr. 449c. S. 131.
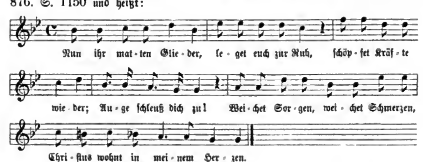


König, Harm. Liederschatz 1738. S. 438 hat dieselbe aufgenommen; sonst hat sie sich nicht weiter verbreitet. — Eine zweite eigene Melodie ist nach Döring, Choralkunde 1865. S. 126 „in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts (also etwa gleichzeitig mit der Dretzelschen), nach dem Erscheinen der Gesangbücher von Rogall und Quandt (in Königsberg), vermutlich in Preußen entstanden." Sie wurde handschriftlich fortgepflanzt und erschien erst im Reinhard-Jensenschen Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 154. S. 116. 117 gedruckt; dort heißt sie:
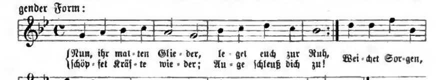


ist übrigens im neuen „G.-B. für Ost- und Westpreußen" von 1887 nicht erhalten.
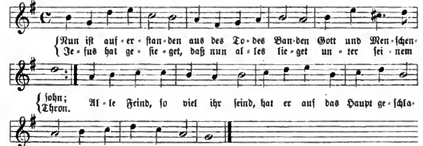
Nun, ihr matten Glieder, leget euch zur Ruh, Choral. Für dieses Abendlied von Johann Maukisch (Danziger G.-B. 1668. S. 932) sind zwei eigene Melodien vorhanden. Die erste derselben von Peter Sohren steht mit der Chiffer „P. S." bezeichnet in dessen G.-B. „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 876. S. 1150 und heißt:



Eine zweite Weise erscheint bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 484 in folgender Form:
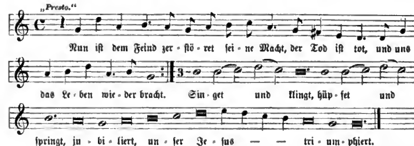


Nun ist auferstanden, Choral. Dr. Phil. Jak. Speners Osterlied war bei seinem ersten Erscheinen in der Frankfurter Praxis piet. melica 1674. Nr. 264 (1680. S. 334) auf die Melodie „Jesu, meine Freude" verwiesen und ist seitdem wohl ausschließlich auch nach ihr gesungen worden. Eine eigene Weise, die bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 85 lautet:



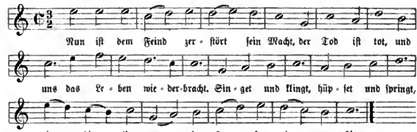
ist nicht weiter bekannt geworden.

Nun ist das Heil und die Kraft, Doppelchor mit reichster Instrumentalbegleitung über Offenb. Joh. 12, 10 von Seb. Bach — der „gewaltige Torso einer Kirchenkantate" auf das Michaelisfest. Ausg. der Bach-Ges. X. Nr. 50. „Das reckenhafte Stück mit seiner zermalmenden Wucht und seinem wilden Siegesjubel ist auch für sich ein unvergängliches Denkmal deutscher Kunst." Vgl. Spitta, Bach II. S. 561—562.
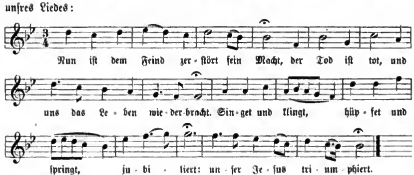
Nun ist dem Feind zerstöret seine Macht, Choral. Die erste eigene Melodie, welche Georg Josephi diesem Osterliede des Angelus Silesius in dessen „Heiliger Seelenlust". 1657. S. 203 (III. Buch. „Das Fünff und sechtzigste") mitgegeben hatte, ist nicht in den Gebrauch der evangelischen Kirche übergegangen. Dagegen hat sie z. B. Weeber, Sammlung kirchlicher Gesänge. I. Heft. Stuttg. 1858. Nr. 28. S. 14. 15 erhalten, und nach Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. Nr. 293. S. 569. 570 war sie auch in einigen älteren katholischen Gesangbüchern fortgepflanzt. Sie heißt im Original:



Eine **zweite** Weise bringt das Lüneb. G.-B. 1686 (1694. Nr. 563. S. 324. 1695. S. 451) anonym (aber vielleicht von Friedr. **Funck** erfunden); sie steht auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 86 als alleinige Melodie des Liedes und lautet in ihrer originalen Fassung:

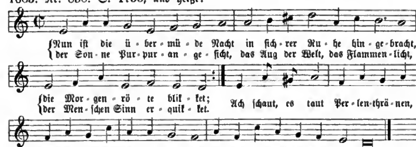


Mit derselben leichten Abänderung des Metrums der ersten Zeile (Verkürzung um zwei Silben), erschien endlich bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 109. S. 139 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 276. S. 173) noch die folgende **dritte** Melodie unsres Liedes:
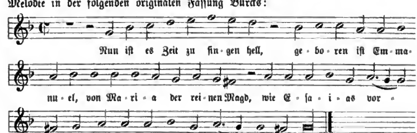


die König, Harm. Liederschatz 1738. S. 86 in vierteiligem Takt bringt und die noch bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 204. S. 91 rhythmisch geändert (nämlich ganz in den $^3/_4$-Takt umgesetzt) abgedruckt ist.

Nun ist die übermüde Nacht, Choral. Georg Philipp Harßdörfers frisches Morgenlied (Dilherrs G.-B. 1653. S. 502) ist von Anfang an auf die Melodie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" verwiesen worden (vgl. z. B. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 763. S. 823; Frankf. Praxis 1680. Nr. 27. S. 32; König 1738 u. s. w.) Eine eigene Melodie für das Lied hat Peter Sohren erfunden; sie steht mit „P. S." unterzeichnet in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 858. S. 1133, und heißt:



Nun ist es Zeit, zu singen hell, Choral. Ludwig Helmbolds „frewden Lied, von dem Gebornen Emanuel, waren Gott vnd Menschen, vnsrem HErrn Jhesu Christo" erschien zugleich mit seiner eigenen Melodie von Joachim à Burck in „Zwantzig deutsche Liedlein mit Vier Stimmen 2c. durch Joachimum von Burck. Erffurdt M.D.LXXV." (Dedikation von 1574). Nr. 12. Bog. C1b, sowie in den späteren Ausgaben der Lieder von Helmbold-Burck. Die älteren Gesangbücher, wie Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609. Nr. LXXXIX; Schein Kantional. 1627. S. 34, das Goth. Cant. sacrum. I. 1646 (1651. S. 169) bringen die Melodie in der folgenden originalen Fassung Burcks:



Dagegen hat sie dann Crüger, Praxis piet. mel. 1648. S. 145 (Geistl. Kirchenmelodien 1649; Praxis 1656. S. 219 u. s. w.) in dreiteiligen Takt umgesetzt:

Nun ist es Zeit zu sin - gen hell, ge - bo - ren ist Em - ma - nu - el,



und ihm folgen die späteren, wie Sohren in der Frankf. Praxis 1668 (1680. Nr. 159. S. 191) und im Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 68. S. 79. 80, Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 37 u. a., auch noch Layriz, Kern III. Nr. 517. S. 88, während König, Harm. Liederschatz 1738. S. 490 (Anfang) sich in der Tonfolge Burck anschließt. — Der Originaltonsatz Burcks ist neu abgedruckt bei Erk, Siona. II. Nr. 5. S. 4. 5 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 92. S. 144.[1])

Nun ist Heil, Kraft, Gewalt und Reich, Choral. Heinr. Georg Neuß' Festlied „Auf Michaelis" erschien in dessen „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes." Lüneb. 1692. Ite Klasse. 4tes Zehn. Nr. 9, mit der die Zeit seines Entstehens bezeichnenden Unterschrift „Anno 87", und der vom Dichter selbst gesungenen eigenen Melodie:

a)

b)

Nun ist Heil, Kraft, Ge - walt und Reich, samt al - ler Herr - lich - keit zu-gleich
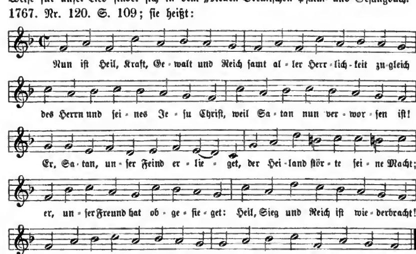
des Herrn und sei - nes Je - su Christ, weil Sa - ta - nas ge - bun - den ist.

Er, un - ser Feind, der Drach er - lie - get, das Lamm ver - stö - ret sei - ne Macht;
er, un - ser Freund, hat ob - ge - sie - get; Heil, Sieg und Reich ist wie - der - bracht:
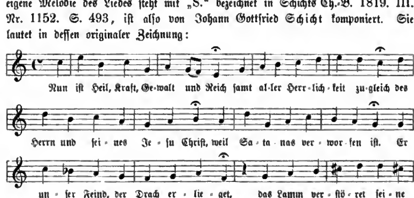
drum freu - e dich, du Him - mels - heer und gieb dem Her - ren Preis und Ehr.

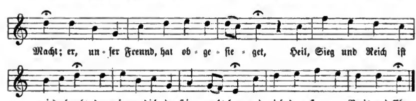
[1]) Eine andere Mel. zu dem Liede brachte Steurlein, XXI Geistl. Lieder. Erfurt 1575. Nr. I; dieselbe ist jedoch nicht weiter bekannt geworden.

die hauptsächlich durch ihre Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil 1714. Nr. 154. S. 207. 208 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 403. S. 252—253) bekannt geworden ist. Sie steht im Original im dreiteiligen Takt, so wie wir sie unter a) gegeben, hat aber in Wirklichkeit gemischten Takt, wie wir unter b) gezeigt haben. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 227 bringt die Weise in der Freylinghausenschen Fassung und bezeichnet sie als eine „Hällische"; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 86 hat sie in vierteiligen Takt umgesetzt. — Eine **zweite** eigene Weise für unser Lied findet sich in dem „Neuen Bremischen Psalm- und Gesangbuch." 1767. Nr. 120. S. 109; sie heißt:
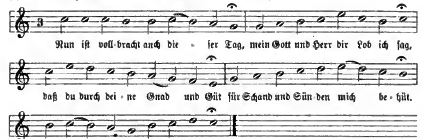


und ist nach Johann Heinrich Langes Zeugnis (Brem. Ch.-B. 1821. Vorr.) von dem Bremischen Kantor G. Chr. **Stötzer**, um 1765 erfunden. — Die **dritte** eigene Melodie des Liedes steht mit „S." bezeichnet in Schichts Ch.-B. 1819. III. Nr. 1152. S. 493, ist also von Johann Gottfried **Schicht** komponiert. Sie lautet in dessen originaler Zeichnung:
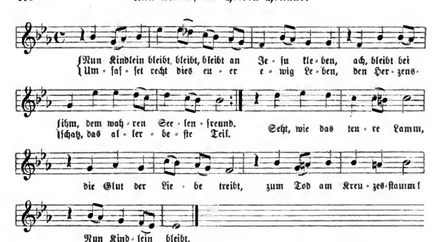




Nun ist vollbracht auch dieser Tag, Choral. Dieses Lied, „ein schöner Christlicher Abendsegen," ist eine Umarbeitung von Johann Leons „Ich hab nun hingebracht diesen Tag",[1]) die zuerst bei Crüger, Vollkömml. G.-B. 1640 erscheint und sich durch die Praxis piet. mel. 1648. S. 46. 1656. S. 63 u. s. w. (Frankf. Praxis. 1680. S. 59. 60) verbreitet hat. Bezüglich der Melodie verweisen die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts auf die Weisen des Metrums „Christ, der du bist der helle Tag", wobei dann das doppelte Halleluja der späteren Form wegbleibt. Eine dieses Halleluja berücksichtigende eigene Melodie heißt bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 438. S. 249 (mit dem Halleluja stand das Lied schon im Goth. G.-B. 1660. Nr. CLVII. S. 239):



und steht in vierteiligen Takt umgesetzt auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 485.
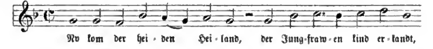
Nun Kindlein bleibt, bleibt, bleibt an Jesu kleben, Choral. Joh. Ludw. Konr. Allendorfs Lied über 1 Joh. 2, 28, das meist als Konfirmationslied verwendet wird, war in seinen Quellen („Einige gantz neue auserlesene Lieder rc." Halle 1733 (?). S. 36. Köthnische Lieder. Erster Teil. 1736. S. 135, und 3. Ausg. 1740. S. 139) auf die im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 526. S. 757 stehende Weise „Gott ist getreu, der über meine Kräfte" verwiesen, eine Verweisung, die z. B. noch Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 (für das Magdeb. G.-B. Nr. 770) festhält. Doch ist für das Lied auch die folgende eigene Melodie vorhanden:

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III Nr. 400. S. 733—735, und Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. IV. Nr. 684.
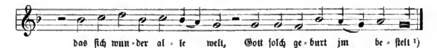


die in dieſer Zeichnung bei Thommen, Muſikaliſcher Chriſtenſchatz. Baſel 1745. Nr. 433. S. 569 ſteht, wo ſie als dem älteren handſchriftlichen Herrnhuter Choralbuch (Singart Nr. 207) entnommen bezeichnet iſt. Doch iſt dieſe Melodie in dem Ch.-B. der Brüdergem. von 1784 nicht fortgepflanzt.

Nun komm, der Heiden Heiland, Choral. Dieſes Adventslied iſt „der Hymnus Veni redemptor gentium (vgl. den Art.), durch D. Mart. Luther verdeutſcht",[1]) und auch ſeine eigene Melodie iſt eine Überarbeitung der mittelalterlichen Hymnusweiſe in den deutſchen Choralſtil. Beide, Lied und Melodie, erſchienen unter den Erſtlingen evangeliſchen Kirchengeſangs in den beiden Erfurter Enchiridien von 1524. Ausg. A („in der Permentergaſſen, zum Ferbefaß"). Bl. Cij. S. 35; Ausg. B („zum Schwartzen Hornn. bey der Kremer brucken"). Bl. CIIIa, in Johann Walthers Chor-G.-B. 1524. Nr. XX (mit einem fünfſtimmigen Tonſatz), in dem „Geſang Buchlien". Breslau, Adam Dijon 1525. Bog. C. Bl. 3, und den übrigen Geſangbüchern der Reformationszeit, wie z. B. im Klugſchen G.-B. 1543. Bl. 4b und im Babſtſchen G.-B. 1545. Nr. I. Bog. B. S. 2—4. Im letztgenannten Buch heißt die Melodie in ihrer maßgebend gewordenen evangeliſchen Faſſung:



[1]) Über vorreformatoriſche deutſche Bearbeitungen vgl. Hoffmann v. F., Geſchichte des deutſchen Kirchenlieds. 3. Aufl. 1861. Nr. 210. 211. S. 361. 362; Wackernagel, Das deutſche Kirchenlied. II. Nr. 755. 891. 1348. — Katholiſche Verdeutſchungen bei Meiſter, Das kath. deutſche Kirchenlied. I. 1862. S. 147. 148, und Bäumker I. S. 243—245.



Lied und Weise sind frühe schon zum Hauptlied des ersten Advents und als solches für diesen kirchlichen Tag typisch geworden.[2]) Darum hat auch Seb. Bach unsern Choral zum Ausgangspunkt für drei treffliche Adventsmusiken genommen: für die Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland" (A-moll; Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 61. Vgl. Spitta, Bach I. S. 500—505), die er über Erdmann Neumeisters Text zum 2. Dezember 1714 in Weimar schrieb; dann für die Kantate „Schwingt freudig euch empor" (Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 36; vgl. Spitta, a. a. O. I. S. 766. II. S. 301), die er eben dadurch, daß er ihr den Choral einwob, aus einer Gelegenheitsmusik zu einer Adventsmusik umschuf, und endlich für die Choralkantate „Nun komm, der Heiden Heiland (H-moll; Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 62).[3]) Von weiteren Tonsätzen über die Melodie, soweit sie durch Neudrucke zugänglich sind, verzeichnen wir noch: den Satz Lukas Osianders 1586, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 14a. S. 19. 20; den motettenmäßigen Satz Leonhard Schröters 1587, ebendas. II. Nr. 15. S. 20—23 (mit dem Text „Komm, Heidenheiland, Lösegeld"); den fünfstimmigen Tonsatz Johann Eccards aus den „Geistl. Liedern auff den Choral" 1597, in Fr. W. Teschners Ausg. I. Nr. 1. S. 3, und bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 118. S. 114; den einfachen Satz Hans Leo Haßlers 1608, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 14b. S. 20, auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 1. S. 1; den des Landgrafen Moritz 1612, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 119. S. 53; des Seth Calvisius 1612, und den Johann Crügers 1657, beide bei Erk u. Filitz, Vierst. Choralsätze. I. 1845. Nr. 23. 24. S. 14. u. 15.[4])

Nun lasset Gottes Güte, Choral. Dies „Dancklied vor die Wohlthaten Gottes. Johann Michael Dilherrn" (1645. 1650), das noch jetzt im Gebrauch ist (z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 420; Halberst. G.-B. Nr. 409), wurde von Anfang an nach der Melodie „Nun laßt uns Gott dem Herren" gesungen. Eine

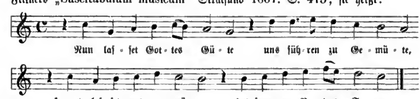
[1]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers deutsche geistl. Lieder. 1840. Nr. I. S. 21.

[2]) Schoeberlein, Schatz II. S. 13 sagt: „das Hauptlied des Tages war überall in deutschen Landen das „Nun komm der Heiden Heiland," setzt es aber S. 19—23 gleichwohl als Hymnus für die „Vesper und Matutine" des ersten Advents fest, was also dem Brauche unsrer Kirche durchaus zuwider ist.

[3]) Die Schlußchoräle (beide über die 8. Strophe des Liedes: „Lob sei Gott, dem Vater thon") aus den beiden letztgenannten Werken stehen bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 96. S. 64 und Nr. 97. S. 64; letzterer Satz auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 2. S. 1.
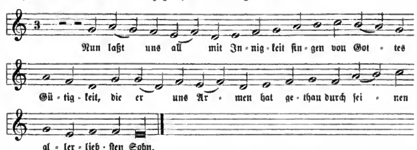
[4]) Unser Lied nach einer andern Melodie zu singen, dürfte kirchlichem Sinn und Geschmack kaum möglich sein; gleichwohl ist eine zweite Weise vorhanden, die Zahn, Melodien I. Nr. 1175. S. 314 aus Joh. Dan. Müllers Ch.-B. 1754. Nr. 88 beigebracht hat.

eigene Melodie von Johan Martin Rubert (vgl. den Art.) erschien in Joh. Flitners „Suscitabulum musicum" Stralsund 1661. S. 475; sie heißt:



ist aber nicht weiter bekannt geworden. Vgl. Zahn, Melodien. I. Nr. 175. S. 49.

Nun laßt uns all mit Innigkeit, Choral. Dieses Lied von Johann Horn erscheint in dem vom Verfasser herausgegebenen zweiten deutschen G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. 150 zugleich mit der eigenen Melodie:
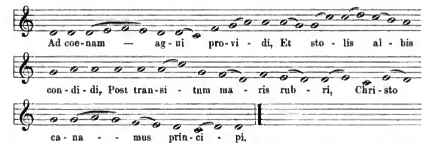


Diese Melodie ist in den Ausgaben des Brüder-G.-B.s von 1566. 1580. 1602 und 1606 mit unsrem Liede fortgepflanzt, 1661 aber auf den Text „Ihr Frommen freut euch allzumal" übertragen. Im deutschen Kirchengesang war sie nur zeitweilig im Dresdner G.-B. 1632 und 1656 erschienen; dagegen hat sie neuerdings v. Tucher, Schatz II. Nr. 83. S. 87 wieder ans Licht gezogen. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 358. S. 102.

Nun laßt uns Christum loben fein, Choral. Der Osterhymnus[1]) Ad coenam Agni providi wird gewöhnlich als aus dem 6. Jahrhundert stammend angenommen.[2]) Er heißt in seiner alten Form nach der Zeichnung bei Lukas Lossius, Psalmodia 1553:

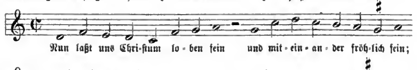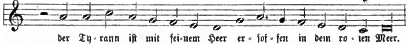
---

[1]) Er gehört aber nicht dem Osterfest selbst, sondern dessen Oktav, dem sog. „Weißen Sonntag" (Sabbato in albis ad vesperas) zu, worauf schon die „stolae albae" hindeuten, und war ein Lied der getauften Katechumenen. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 535.

[2]) Vgl. Mone, Latein. Hymnen. I. Nr. 161. S. 218. Daniel, Thes. hymn. I. S. 88. 89. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied. I. Nr. 116. S. 81.



Unser Lied ist die Verdeutschung desselben durch Erasmus Alberus[1]) und seine Melodie die liedmäßige Umbildung der Hymnusmelodie: beides erschien zuerst in einem Dreiliederdruck „Drey Schöner Lieder mit jhren noten . . . Erasmus Alberus." Nr. 3,[2]) mit der Aufschrift: „Vom Sieg Christi, Ad cenam agni prouidi verteutscht, Das mag man singen bey des Herrn Abendmal." Hier heißt die Melodie:





Übrigens war das Lied nicht weiter verbreitet; doch ist es von v. Tucher, Schatz II. Nr. 84. S. 37; Layriz, Kern II. Nr. 141. S. 6 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 340. S. 554 wieder aufgenommen worden.[3])

Nun laßt uns den Leib begraben, Choral. „Ein fein Christlich Lied zum Begrebnis" ist in den alten Gesangbüchern Michael Weißes gewaltiges Lied, das im Lapidarstil die Gedanken und Hoffnungen ausspricht, mit denen Christen ihre Toten begraben, gewöhnlich überschrieben. Und das ist es auch in der That, und der es gemacht, ist wirklich „ein guter Poet" gewesen, wie Luther meinte. Es erschien im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. M. Va (Ausg. 1544. Bl. CCXXIII),[4]) und kam 1540 (G.-B. Magdeb., Lotther) in den deutschen evange-

---

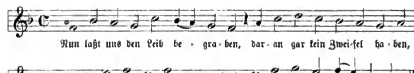
[1]) Über vorreformatorische Übersetzungen des Hymnus vgl. man: Kehrein, Kirchen- und relig. Lieder. 1853. S. 59. Hoffmann v. F., Gesch. des Kirchenlieds. 3 Aufl. 1861. Nr. 145. S. 282. Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 934. IV. Nr. 503. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 369—370. Bäumker, a. a. O. I. S. 534—536.
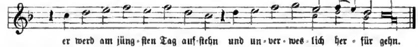
[2]) Von Wackernagel, Bibliogr. des deutschen Kirchenlieds. 1855. S. 232—233 auf 1549 gesetzt. Nach der eigenen Bemerkung des Alberus wäre das Lied „scriptum 24. Aprilis" 1549.

[3]) Zwei andere liedmäßige evangelische Bearbeitungen der Hymnusmelodie verzeichnet Zahn, Melodien. I. Nr. 365 b. c. S. 104.

[4]) Auf einen Fünfliederdruck des Georg Wachter in Nürnberg, der es ebenfalls schon

lischen Kirchengesang, aber nicht in seiner originalen Fassung, sondern bereits mehrfach geändert („gebessert") und mit einer Zusatzstrophe (der 8.) versehen.[1]) — In seiner ältesten Quelle, dem G.-B. der Böhm. Br. von 1531, hatte das Lied noch keine eigene Weise, sondern war auf die ihm dort unmittelbar (Bl. M. IIIb) vorangehende Melodie „Nun loben wir mit Innigkeit" (vgl. den Art.) verwiesen. Diese aber übertrug schon das niederdeutsche G.-B. von Christ. Adolf Nystadensis 1542 auf unser Lied und auch Val. Babsts G.-B. 1545. I. Nr. 80 gab sie in einer Umbildung ihm bei. Eine erste eigene Melodie brachten sodann die „Christlichen Geseng, Lateinisch vnd Deudsch, zum Begrebnis." Wittenb. 1542. Bl. C 7. Sie heißt:

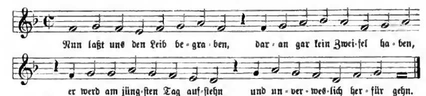




kam in die Gesangbücher von Klug 1543 und 1545, in das Straßb. G.-B. von Köpphl 1545 u. a., und war auch noch bei den Harmonisten, wie Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. CIX (mit den durch kleine Noten angedeuteten Änderungen), Erh. Bodenschatz, Harm. Angel. 1608. Nr. CXXVIII, Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CLXIII, Demantius, Threnodiae 1620, erhalten. Gleichwohl ist diese schöne Melodie, welche v. Tucher, Schatz II. Nr. 85. S. 38 und Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 154. S. 69 (auf „Die Seele Christi heilge mich" übertragen) wieder ans Licht gezogen haben, nicht die Kirchenweise unsres Liedes geworden. Dies wurde erst die folgende zweite Melodie, welche bis jetzt als Tenor eines fünfstimmigen Tonsatzes von Johannes Stahl (vgl. den Art.) aus „Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII. Mit Vier vnd Fünff Stimmen. Für die gemeinen Schulen 2c." Wittenb., Georg Rhau. 1544. Nr. 121 zuerst bekannt ist. Sie heißt in choralmäßiger Gestalt in der Pfalz-Neub. K.-O. 1557. II. Teil. Bl. 75a:

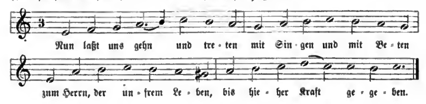
bringt, hat zuerst Riederer, Abhandlung 2c. 1759. S. 169. 170 aufmerksam gemacht. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 118 (Kirchenlied 1841. S. 748) setzt diesen Druck auf 1530. Nach Rambach, Anthol. III S. XI wird des Liedes auch in Dr. Joh. Brißmanns Rigischer K.-O. von 1530 bereits gedacht. Erl. Ch.-B. 1863. S. 257.

[1]) Diese Änderungen, wie sie 1566 auch von den Böhm. Brüdern recipiert wurden, werden gewöhnlich Luther zugeschrieben. Vgl. Wackernagel, Luthers geistl. Lieder. 1848. S. 101. Ders., Das deutsche Kirchenlied. III. Nr. 395. 396. I. S. 754. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 53. S. 70. Ranke, Das Marb. G.-B. von 1549. S. 356. v. Tucher, Schatz II. S. 351. 352. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 117—120.



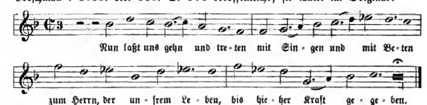
fand Aufnahme in Walthers Chor-G.-B. 1551, bei Lukas Lossius, Psalmodia 1553. 1579. Bl. 311, in die Straßb. G.-BB. z. B. 1566. S. 395, auch in das dritte G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 277a, und hat seitdem allgemein kirchliche Geltung. — Über die erste Melodie teilt v. Tucher, Schatz II. Nr. 85b. S. 38 einen Tonsatz von Mich. Prätorius mit; der Originalsatz Joh. Stahls (1544) über die zweite Melodie findet sich bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 20. S. 35. 36; weitere Tonsätze über diese sind: ein fünfstimmiger von Melchior Vulpius 1604 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 567. S. 832, ein vierstimmiger von Barth. Gesius 1605, bei André, Lehrb. der Tonsetzkunst. 1832. Anh. S. 12, und ein ebensolcher von Mich. Prätorius 1610, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 302. S. 511. Neuere, in denen die Melodie in modernem Dur behandelt ist, nennen wir noch von Joh. Friedr. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 205; Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. I. Nr. 18. S. 6, und Jul. Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 107. S. 126.[1])

Nun laßt uns gehn und treten, Choral. Paulus Gerhardts allgemein verbreitetes Neujahrslied war im Berliner G.-B. (Runge) von 1653. S. 157 zuerst gedruckt erschienen. Es hatte in dieser Quelle, sowie in den Ausgaben der Praxis piet. melica keine eigene Weise, sondern war auf die Melodie „Nun laßt uns Gott dem Herren" (die aber dort nach „Wach auf, mein Herz, und singe" benannt ist) verwiesen. Nach ihr ist es denn auch immer gesungen worden, und die eigenen Weisen, die in der Folge für das Lied hervortraten, haben keinen Eingang in den Kirchengebrauch erlangt. Solcher eigenen Melodien sind folgende vorhanden: 1. eine von Joh. Georg Ebeling in seiner Ausgabe der Gerhardtschen Lieder („Geistliche Andachten") 1667. Nr. 58, wo sie heißt:



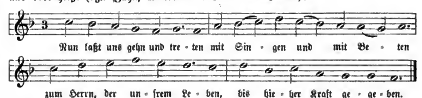
[1]) Eine treffliche musikalische Illustration unsres Liedes ist Johannes Brahms Op. 13. „Begräbnisgesang", originell, eine Trauermusik, die ihrer großen Textvorlage mit Erfolg gerecht zu werden strebt.

2. eine Melodie von Peter Sohren, in der von ihm besorgten Frankfurter Ausgabe der Praxis piet. melica. 1668. Nr. 166, sowie in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 100. S. 114 veröffentlicht; sie lautet im Original:
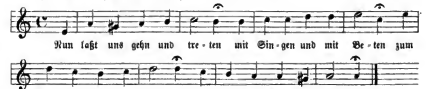


P. S.

und ist neustens durch das Hermannsburger Ch.-B. 1876 wieder hervorgezogen worden. — 3. eine Weise, die im Dresdner G.-B. von 1694. Nr. 50 erschien und dort heißt (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 178. S. 49):



4. endlich noch eine neuere Melodie in Joseph Kleins Ch.-B. Rudolstadt 1785. Nr. 5, und vielleicht von Klein erfunden:
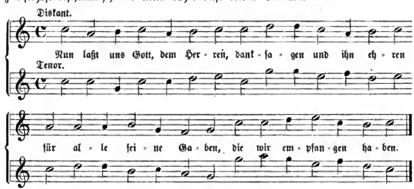


Sie allein ist über ihre Quelle hinaus gekommen und von Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 257. S. 145 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1040. S. 801 aufgenommen worden.
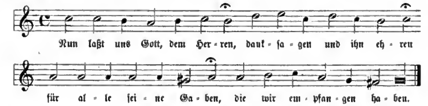
Nun laßt uns Gott, dem Herren, Choral. Ludwig Helmbolds „Dancklied nach essens, vnd sunst, für allerley wolthaten Gottes" war bei seinem ersten Erscheinen in des Verfassers „Geistlichen Liedern rc." Mühlhausen 1575. Nr. XXXI auf den „Thon, Ich, ich bin ewer Tröster"[1]) verwiesen, konnte aber auch „in seiner eigenen Melodey", die in vierstimmigem Satz dabei stand, gesungen werden. Ob

[1]) Diese Weise von Burck steht mit einem vierstimmigen Tonsatz z. B. in dessen „Viertzig deutsche Christliche Liedlein rc." Mühlh. 1599. Nr. IV, bei Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. LXXXIII u. a.

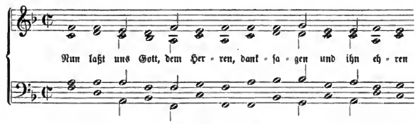
in diesem Tonsatz der Diskant, oder der Tenor als Hauptmelodie gemeint war, kann zweifelhaft erscheinen;[1]) wir teilen daher diese beiden Stimmen mit:
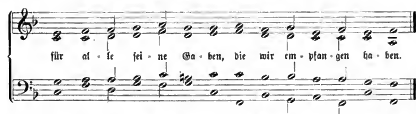


Gleichzeitig mit diesem erschien ein zweiter Tonsatz zu dem Liede in „XXI Geistliche Lieder &c. componiert durch Johann Steurlein." Erfurt 1575. Nr. XXI, dessen Melodie lautet:
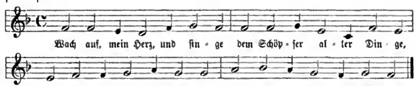


Doch haben diese beiden Melodien keinerlei Eingang gefunden. Erst die Weise, welche in Nikolaus Selneccers „Christlichen Psalmen, Liedern vnd Kirchengesengen &c." Leipz. 1587. S. 139 als Diskant des nachstehenden vierstimmigen Tonsatzes erschien, ist die kirchliche Melodie unsres Liedes geworden und geblieben. Der fragliche Tonsatz ist:



[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 156. S. 43 meint: „Vermutlich ist die Tenormelodie als Hauptmelodie zu betrachten; wenigstens ist sie nicht so monoton, wie der Diskant", und giebt auch Psalter und Harfe 1886, Nr. 384. S. 259 den Tenor als Melodie des Liedes.



Die Tradition schrieb diese Melodie Selneccer als Erfinder zu;[1]) die neuere Kritik findet dies aber „kaum wahrscheinlich", da, während 28 andere Lieder seines Buches sorgfältig mit „D. N. S." als sein Eigentum gekennzeichnet sind, „gerade hier seine Namens-Chiffer fehlt. Eher könnte die Melodie von Antonio Scandelli herrühren, dessen er in der zweiten Vorrede gedenkt."[2]) In der Selneccerschen, etwas monotonen Form erhielt sich die Melodie in den älteren Kantionalen, z. B. bei Calvisius, Harm. Cant. Eccles 1597. Nr. XCIII; Barth. Gesius, Geistl. Lieder 1601 (1607. I. S. CCIV); Vulpius, G.-B. 1609. S. 615; Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610. Nr. CCLXXII; Schein, Cant. 1627. S. 201 u. a., bis sie Johann Crüger (Vollk. G.-B. 1640; Prax. piet. mel. 1648. 1656. S. 569; Berl. G.-B. 1653 u. s. w.) tonlich etwas mehr ausgestaltete. Diese neuere Melodieform ist:



sie hat das Eisenacher G.-B. Nr. 18. S. 16 recipiert und sie ist in Süddeutschland im Gebrauch; vgl. Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 7. S. 9; Bad. Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 67. S. 83. 84; Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 809. S. 664. In Norddeutschland ist eine der Urform etwas näher gebliebene Zeichnung üblich, die auf Johann Georg Ebeling (Gerhards Geistl. Andachten. 1667) zurückgeführt wird; vgl. Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 201. S. 164; Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 127. S. 151; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 2. S. 2; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 12; Hent-

[1]) Auch das Lied, das bei ihm „Hertzog Johann Friedrichen zu Sachsen II. rc. Lied und Gratias" überschrieben ist, wurde Selneccer irrtümlich beigelegt und zwar schon im Leipz. G.-B. 1586, also ein Jahr vor dem Erscheinen seines eigenen Gesangbuchs. Vgl. Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. S. 590 und Thilo, Ludwig Helmbold rc. S. 108. 109.

[2]) Vgl. diese Vorrede bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 663—668. — Erk, Ch.-B. 1863. S. 257. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 219. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 407—408. — Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VIII. S. 324 schreibt die Mel. irrtümlich Joachim à Burck zu, und auch Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 448. S. 412 scheinen Burck für den Erfinder zu halten.

schel, Ch.-B. Nr. 139. S. 83; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 239. S. 86; Ch.-B. Königr. Sachsen. 1883. Nr. 130. S. 75; Ch.-B. Prov. Sachsen. 1886. Nr. 126. S. 86; Ch.-B. Prov. Brdb. (Kawerau) 1888. Nr. 157. S. 99 (Wach auf, mein Herz, und singe) u. a. — Der Tonsatz bei Selnecker 1587 ist neu gedruckt bei v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 106. S. 97 und bei v. Tucher Schatz II. Nr. 24. S. 10; ein Satz von Gesius 1603 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 491. S. 703; ein solcher von Joh. Herm. Schein 1627 bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen 1831. S. 61, und einer von Johann Crüger 1657 bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 448. S. 412. Seb. Bach hat unsre Melodie in dreien seiner Kirchenkantaten als Schlußchoral gesetzt: in der Trinitatismusik „O heilges Geist- und Wasserbad" (vgl. den Art.) mit der fünften Strophe (Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl") des Helmboldschen Liedes; dann in der Gelegenheitskantate „Höchst erwünschtes Freudenfest" (vgl. den Art.) mit der 9. und 10. Strophe („Sprich ja zu meinen Thaten" und „Mit Segen mich beschütte") des Gerhardtschen Liedes „Wach auf, mein Herz, und singe", und endlich in der Kantate zum Reformationsfest „Gott, der Herr ist Sonne und Schild" mit der 8. Strophe („Erhalt uns in der Wahrheit") des Originalliedes. Vgl. diese Sätze bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 98. 99. S. 65. II. Nr. 275. S. 85.[1])

Nun laßt uns mit den Engelein, Choral. Das schöne Weihnachtslied Peter Hagens wurde von Johann Stobäus in den „Preussischen Festliedern". 1642. I. Nr. XIII mit einem trefflichen fünfstimmigen Tonsatz geschmückt, der neuerdings durch mehrfachen Neudruck dem kirchlichen Chorgesang wieder zugänglich gemacht worden ist.[2]) Die Melodie dieses Satzes kam durch die Königsberger Gesangbücher (Neu preußisch vollständiges G.-B. 1650; Rogalls Kern alter und neuer geistlicher Lieder 1735 u. a.), sowie durch Peter Sohrens Ausgabe der Praxis piet. mel. Frankf. a. M. 1668 und dessen G.-B. „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 52. S. 52—53, wo sie wörtlich gleichlautend mit Stobäus herüber genommen ist, auch in den Gemeindegesang.[3]) Wir geben dieselbe a) nach Sohren, der sie ausnahmsweise schon im G-Schlüssel notierte, und b) in der choralmäßigen Fassung bei Reinhard-
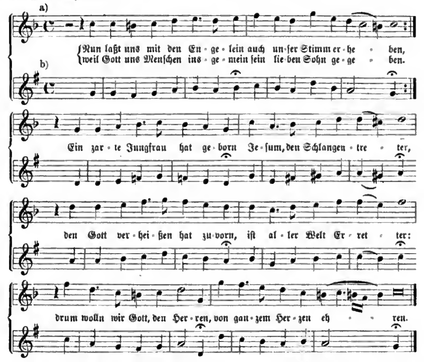
---

[1]) Auch zwei von unsrer Melodie unabhängige Tonsätze zu dem Liede sind noch vorhanden: 1. von Mattheus le Maistre in „Schöne, auserlesene Deudsche vnd lateinische Geistl. Gesenge auff vier Stimmen." Dresden 1577. Nr. III, neu gedruckt bei Kade, Mattheus le Maistre x. 1862. Beilagen S. 60. 2. von Joachim à Burck in „Dreyßig Geistl. Lieder auff die Fest." Mühlh. 1594. Nr. XXIX, mitgeteilt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 492. S. 703. 704.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 46. S. 31; G. W. Teschner, Ausg. der „Festlieder" (1858). I. Nr. 13. S. 30; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 103. S. 155—156; mein Ch.-B. 1887. I. Nr. 47. S. 32. 33.
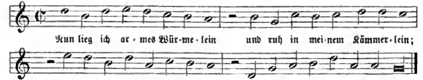
[3]) Vgl. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 121. 122; Ders., Zur Gesch. heiliger Tonkunst. I. 1850. S. 77. 78; Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 256. 257.

Jensen, Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 7. S. 7, wo sie als „Eigentümliche Melodie Preußens" bezeichnet ist:

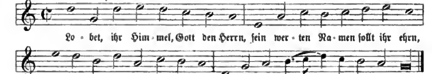


Nun, liebe Seel, nun ist es Zeit, Epiphanienlied von Georg Weissel, das im „Ersten Theil der Preussischen Fest-Lieder, vom Advent an biß Ostern rc." Ausg. von Johann Stobäus, Elbing 1642. Nr. XVII mit einem sechsstimmigen Tonsatz von Johann Eccard erschien. Eccards Tonsatz gehörte nach v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 447 ursprünglich einem Gelegenheitsgesang zu, dessen Original bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden wurde. Mit unsrem Liede ist derselbe neu gedruckt in der Ausgabe der Festlieder von G. W. Teschner (1858). I. S. 38.

Nun lieg ich armes Würmelein, Choral. Michael Schirmers Lied für ein Kinderbegräbnis, das in der Folge die älteren Lieder gleichen Inhalts („Hie lieg ich armes Würmelein, kann regen rc." „Hie lieg ich armes Würmelein und ruh rc.") verdrängt und allgemeine Verbreitung erlangt hat, erschien zuerst in Johann Crügers Praxis piet. mel. 1648. S. 620, dann in den „Geistl. Kirchenmelodien" 1649 und im Berl. G.-B. 1653. S. 562 mit der eigenen Melodie:



Diese Melodie ist in den genannten Quellen mit der Chiffer „J. C." unterzeichnet und damit anscheinend von Crüger als originale Erfindung für sich in Anspruch genommen.[1] Sie findet sich aber in denselben Gesangbüchern auch noch dem Liede „Kein größer Trost kann sein im Schmerz" beigegeben und hatte schon in Crügers „Vollkömml. G.-B." 1640. S. 230 zu „Lob, Ehr und Preis sei unserm Gott" von Martin Moller gestanden. Es erweist sich die Melodie denn auch als eine bloße Umarbeitung der folgenden Weise des 148. Psalms von Heinrich **Schütz**, die in dessen Psalter 1628. S. 511 und im Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 94. 95 (zur Vesper des 3. Weihnachtsfeiertags) steht:



In den auf Crüger fußenden späteren Gesangbüchern, der Frankf. Praxis 1668. S. 589. 1680. Nr. 732. S. 888, Sohrens Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1040. S. 1317 u. a. ging unsre Weise in ihrer Crügerschen Fassung ganz auf Schirmers Lied über; später verschwand sie aus dem Gebrauch und weder Freylinghausen, noch Telemann, noch Dretzel, noch König bringen sie mehr. In den Gesangbüchern der Gegenwart[2] ist unser Lied auf andere Melodien von entsprechendem Metrum verwiesen.[3]

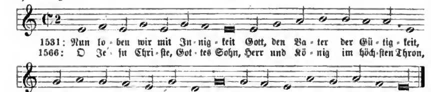
Nun loben wir mit Innigkeit, Choral. Im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. M. IIIb erschien dieses Lied Michael Weißes mit einer eigenen Melodie, die im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. S. 502 auf das Lied

[1]) Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 122 schreibt sie deswegen auch Crüger zu; v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. S. 170. 171 und Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 68—73 dagegen führen sie unter den Crügerschen Melodien nicht an, weder als Original, noch als Bearbeitung.

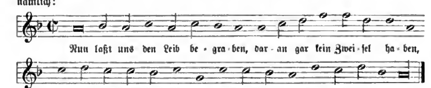
[2]) Wie z. B. im Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 728; Dresdn. G.-B. Nr. 661; Halberst. G.-B. Nr. 751; Magdeb. G.-B. Nr. 949, im Revid. Porst 1855. Nr. 875 u. a.

[3]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 545a und b. S. 153. — Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 92. S. 42 hat die Melodie nach Crüger zu „Lob, Ehr und Preis sei unsrem Gott" abgedruckt. — Christoph Peter, Andachts-Zimbeln. 1655 hatte auf unser Lied die Weise „Wir leben wie ein Wandersmann" (vgl. den Art.) angewandt.
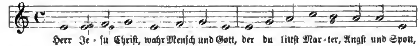
„O Jesu Christe, Gottes Sohn“ übertragen war, und die in der Folge im deutschen evangelischen Kirchengesang für eine ganze Reihe von Liedern benützt worden ist, bis sie ganz auf das Lied „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ überging, mit dem sie noch jetzt allgemein bekannt ist.[1]) Diese Melodie heißt in ihrer originalen Form:



Sie erhielt eine erste Umbildung in dem für die alten lutherischen Gesangbücher des 16. Jahrhunderts maßgebend gewesenen Val. Babstischen G.-B. 1545. I. Teil. Nr. LXXX. Bog. Y). S. 9 zu dem Liede „Nun laßt uns den Leib begraben“, nämlich:
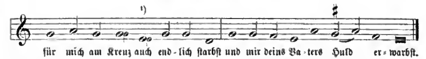


Eine zweite Umbildung tritt im Anfang des 17. Jahrhunderts in den Kantionalen von Melchior Vulpius, G.-B. 1604. Bl. 41; Martin Zeuner, LXXXII Schöne Geistliche Psalmen rc. 1606; Hans Leo Haßler, Kirchengesäng rc. 1608. Nr. 61; Mich. Prätorius, Mus. Sion. 1610. VIII. Nr. 174. 175 u. v. a. auf.[2]) Wir geben diese Form der Melodie nach der Zeichnung bei Vulpius und deuten zugleich die Abweichungen bei Haßler in kleinen Noten an:
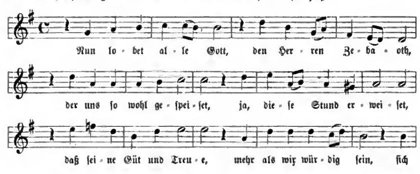


[1]) Es ist irrig, wenn die Weise z. B. bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 6. S. 3 Johann Steurlein (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben wird, und ebenso, wenn v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 22. 23 meint, sie könnte vielleicht von Martin Zeuner (vgl. den Art.) um 1603. erfunden sein, oder wenn er ebendas. I. Beisp. S. 77 geneigt ist, sie Melchior Vulpius zuzuschreiben

[2]) Vgl. den Satz des Vulpius bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 83. S. 77; den des Zeuner ebendas. II. Nr. 4. S. 2; den Haßlers in Teschners Ausg. der „Kirchengesäng“ (1865). S. 49, bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. I. 1845. Nr. 53. S. 32, v. Tucher, Schatz II. Nr. 69. S. 30, und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 25.
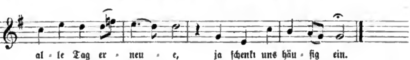


In einer dieser beiden, wohl auch noch in andern, jedoch nicht wesentlich abweichenden Lesarten ist die Weise bis auf die Gegenwart fortgepflanzt. Sie steht z. B. bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 697. S. 372—373; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 83c. S. 47; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 677; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 430 (erste Mel.); Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 166; Brüder-Ch.-B. 1784. Art 22m. S. 22; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 125. S. 96; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 6. S. 3; Wigand, Ch.-B. für Hessen-Kassel, 1844. Nr. 95. S. 78; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 15. S. 16. 17; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 131. S. 47; Ders., Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 159a. S. 73; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 113. S. 94; Hentschel, Ch.-B. Nr. 208. S. 125; Layriz, Kern II. Nr. 227. S. 52 („Ich armer Mensch doch gar nichts bin“); Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 32. S. 25 u. s. w.

Nun lobet alle Gott, Choral. Dieser Tischgesang Johann Rists erschien in dessen „Himlischen Liedern“. 1642. 5tes Zehn. Nr. 9 (Ausg. Lüneb. 1652. S. 338) mit einer ersten eigenen Melodie von Johann Schop, die in manche G.-BB. des 17. Jahrhunderts kam,[2]) dann aber abging. Die jetzt gültige zweite Weise des Liedes stammt aus dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1708. Nr. 630. S. 984 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1542. S. 1051), wo sie heißt:



[1]) Hier liest Zahn, Melodien I. Nr. 340c. S. 95: e, v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. S. 77 dagegen f; die Harmonie wäre im ersten Fall der Grundaccord von A-moll, im zweiten der Sextaccord von F-dur, es liegt daher bei v. Winterfeld vielleicht ein Druckfehler vor.

[2]) Vgl. z. B. Müllers Seelenmusik. 1659. S. 834; noch das Lüneb. G.-B. von 1695. Nr. 2026. S. 1660 verweist auf diese „eigene Melodey“, ohne sie mehr mitzuteilen. Auch Freylinghausen hatte anfangs noch diese Melodie.



Sie steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 474, und ist auch noch bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 240. S. 86, Jakob und Richter, Ch.-B. II. 1873. Nr. 1041. S. 802 u. a. aufgenommen.
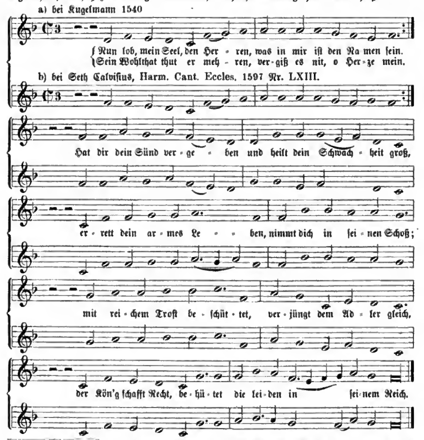
Nun lob, mein Seel, den Herren, Choral. Das herrliche Loblied über den 103. Psalm ist mit seiner festlich schwungvollen Melodie eines der Kleinodien im Liederschatz der evangelischen Kirche, ein Kleinod, dessen vollen Wert man am besten erkennt, wenn man Lied und Melodie mit den trostlosen Reimereien Clément Marots und Lobwassers und der trockenen, steif zugeschnittenen Weise des 103. Psalms im reformierten Liedpsalter vergleicht. Als Entstehungszeit unsres Liedes wird die Zeit um 1530 angenommen, und als Verfasser desselben gilt jetzt allgemein Dr. Joh. Graumann (Polyander), der Mitreformator der Kirche des Ordensstaates Preußen zu Königsberg, obwohl seine Autorschaft nicht urkundlich beglaubigt ist und die Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts meist Paul Speratus als Verfasser nennen.[1]) Die Melodie erscheint 1540 zuerst gedruckt in Concentus novi etc. News Gesang, mit Dreyen stymmen, den Kirchen vnd Schulen zu nutz, newlich in Preussen durch Joannem Kugelmann gesetzt ꝛc. Gedruckt zu Augspurg durch Melchior Kriesstein. Anno 1540." Nr. 17. 28. 31 und 39 in mehrfacher harmonischer Behandlung. Dieser erste Fundort der Melodie hat die traditionell gewordene Annahme hervorgerufen, daß Johann Kugelmann (vgl den Art.) ihr Erfinder sei.[2]) Dagegen will die Forschung der neusten Zeit gefunden haben, daß unsre Weise aus einer „weltlichen Melodiengrundlage herausgestaltet" worden sei, „die ihrem Hauptstamm nach in Verbindung mit deutschen Liedern weltlichen Inhalts spätestens den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts angehörte." Die erweiternde Ausgestaltung dieser Grundlage für unser Lied aber „könne wohl von Kugelmann, möglicherweise auch von Graumann selbst herrühren."[3]) Auf dem

[1]) Vgl. die bezüglichen Nachweisungen bei Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. I. S. 308, wo angeführt ist, daß selbst das Königsb. G.-B. 1653, S. 436 Paul Speratus als Verfasser nennt, und daß sich nach dem „Erleut. Preußen." 1723. II. S. 441 u. 665 unter Graumanns in der Altstädt. Bibliothek zu Königsberg aufbewahrten Papieren eine Niederschrift des Liedes nicht finde. Die Zeugnisse für Graumanns Autorschaft von M. Chemnitz, Dav. Chyträus und Seckendorf stehen bei Olearius, Evang. Liederschatz III. S. 124. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 122—124.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. I. S. 207—210. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. I. S. 471. Erk, Ch.-B. 1863. S. 257. Döring Choralkunde. 1865. S. 40. 41. v. Tucher, Schatz II. S. 424. Faißt, 25 Choralmel. Stuttg. 1850. S. 16.

[3]) Vgl. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. 217. 218. — Für Graumann spricht namentlich das Zeugnis des Martin Chemnitz, bei Olearius, a. a. O., der berichtet, der Herzog Albrecht habe durch Graumann den 103. Psalm „gesangsweise in gute, schöne deutsche Verse

Wege, den Lied und Melodie so rasch durch die gesamte deutsche evangelische Kirche machten, daß von ihnen gesagt wird, sie seien noch im 16. Jahrhundert „in fast allen unsern Kirchen" gesungen worden, haben beide eine ungewöhnliche Menge Varianten hervorgerufen: „ist irgend ein Lied," so meint Olearius, „darinnen viel Verfälschung und Änderung sowohl im Singen als in Gesangbüchern zu finden, so ists gewiß dieses." [1]) Wir geben die Melodie a) in der ursprünglichen Fassung bei Kugelmann, b) in derjenigen Zeichnung, welche sich gegen Ende des Reformationsjahrhunderts herausgebildet hatte, und welche, mancherlei unwesentlichere Abweichungen ungerechnet, auch jetzt im allgemeinen noch kirchliche Geltung hat. Sie heißt:



bringen lassen, unter einen freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag."
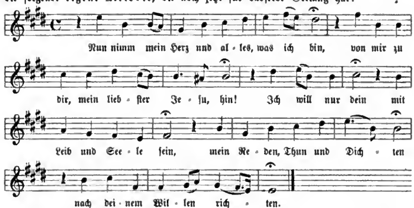
[1]) Auch an Gegnern hat es weder dem Liede noch der Melodie gefehlt. Vgl. darüber Fischer, a. a. O. II. S. 123 und Döring, a. a. O. S. 41. Anm.

Im dreiteiligen Takt hat sich die Melodie bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts herein nicht nur in kirchlichen Choralbüchern, wie z. B. Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 384. S. 224; Bronner, Ch.-B. 1715. S. 256—258; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 54. S. 28. 29; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 361—363; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 142 (Ausg. 1777. Nr. 128) u. a., sondern auch in pietistischen Gesangbüchern, wie Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1221. S. 824 bis 825; Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 474. S. 620, im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 226. S. 183 u. a. erhalten. In der rationalistischen Zeit dagegen wurde die Weise in den vierteiligen Takt umgesetzt; so steht sie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 386; Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 6; Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 126. S. 150—151; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 222. S. 108; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 45. S. 22; Kittel, Schlesw.-Holst. Ch.-B. 1803. Nr. 17. S. 18; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 205. S. 179; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 247. S. 97; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 57. 58 und Ch.-B. 1836. Nr. 85. S. 98. 99; Hentschel, Ch.-B. Nr. 140. S. 84 u. f. w.; allein in Hannover blieb ihr der ursprüngliche Takt erhalten, vgl. Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 109. S. 70. Während aber die ausgeglichene Form auch in der Gegenwart noch z. B. von den Choralbüchern des Königreichs Sachsen (1883. Nr. 131. S. 76), der Provinz Sachsen (1886. Nr. 127. S. 86. 87), der Provinz Schlesien (Mel.-Buch 1880. Nr. 126. S. 33. 34), der Provinzen Ost- und West-Preußen (G.-B. 1887. Nr. 265. S. 239. 240) festgehalten wird, sind andere, wie Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 204. S. 198. 199, Bayr. Ch.-B. 1852. Nr. 117. S. 71, Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 132. S. 68, Ch.-B. für die Prov. Brandenb. 1888. Nr. 118. S. 74, zum originalen Rhythmus zurückgekehrt.[1]) — Von Tonsätzen über unsre Melodie, die durch Neudruck dem kirchlichem Chorgesang zugänglich gemacht worden sind, führen wir noch an: den von Hans Kugelmann 1540, bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 22. S. 38. 39; Seth Calvisius 1597, bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen. 1831. Nr. 16. S. 26—28, und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 284. 285; den fünfstimmigen von Joh. Eccard 1597, in der Ausg. von Teschner II. Nr. 15. S. 30. 31, bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Beisp. Nr. 136. S. 133—134, Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 417b. S. 613—616, und Musica sacra. Berl. VI. S. 70; von Barth. Gesius 1601, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 417a. S. 610—611; von Hans Leo Haßler 1608, in der Ausg. der „Kirchengesäng" von G. W. Teschner (1865). S. 30 und bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 285. 286; von Mich. Prätorius 1609, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 435. S. 268 und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 417b. S. 611. 612. — Seb. Bach hat die Melodie

[1]) Eine zweite Melodie zu unsrem Liede aus dem Psalter des württembergischen Kapellmeisters Sigmund Hemmel 1569 führt v. Winterfeld, Evang. Kirchenges I. S. 210 an. Sie ist jedoch nicht weiter bekannt geworden.

gesetzt: 1. als Schlußchoral der Ratswechsel-Kantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir“ 1731, mit der 5. Strophe („Sei Lob und Preis mit Ehren“); Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 100. S. 66. 67; 2. als Schlußchoral der Kantate „Wer Dank opfert, der preiset mich,“ zur ersten Strophe; Erk, a. a. O. I. Nr. 101. S. 68, und 3. in einem mächtigen, motettenmäßigen Choralchor als Nr. 2 der Kantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“; Erk, a. a. O. II. Nr. 319. S. 113—120. Einen modernen Chorsatz über unsre Weise von Julius Schäffer findet man in dessen Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 108. S. 127. 128 (in vierteiligem Rhythmus).

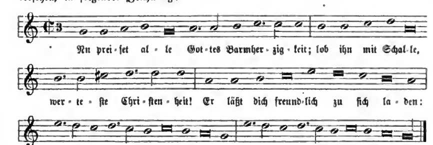
Nun nimm mein Herz und alles, was ich bin, Choral. Dies Lied des Angelus Silesius aus „Heilige Seelen-Lust“. 1657. S. 315 (im III. Buch. „Das Hundert und Andere“) erhielt bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 505. S. 726. 727 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1085. S. 725) die folgende eigene Melodie, die noch jetzt für dasselbe Geltung hat:



Sie kam in dieser Gestalt in das Werniger. G.-B. 1738. Nachlese. Nr. 21. S. 26; außerdem findet sie sich vereinfacht bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 192 (unter den Abendmahlsgesängen), im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 376. S. 220 (Ausg. 1820. S. 333), bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 331. S. 254 bis 255, Layriz, Kern II. Nr. 270. S. 77 (anders rhythmisiert), Ritter, Ch.-B. für Brdbg. 1859. Nr. 299. S. 143, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1044. S. 804 u. a.

Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit, Choral, nach Lied und Weise von Matthäus Apelles v. Löwenstern (vgl. den Art.). Beide zusammen erschienen erstmals gedruckt in den „Apellisliedern“. Nr. XII. Bog. II. Bl. VIIIb, der Sammlung der Lieder und Melodien des Verfassers, welche der „Geistlichen Kirchen- vnd Hauß-Music ꝛc.“ Breslau 1644 (Vorr. dat. „den 25. Martii deß

1644sten Jahres") nach der Vorrede und dem Register über die Titel des Gesangbuchs unter besonderem Titel auf drei nicht paginierten, aber besonders signierten Bogen vorangestellt waren.[1]) Hier steht die Melodie, mit einem bezifferten Baß versehen, in folgender Zeichnung:
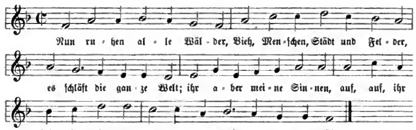


Sie hat sich mit ihrem Liede dauernd im evangelischen Kirchengesang eingebürgert und ist ziemlich verbreitet. Im Anhang an das Goth. Kantional 1726. Nr. 306. S. 22 steht sie in geraden Takt umgesetzt und nur die letzte Zeile im 3/2-Takt; sonst hat sie meist ihre originale Form behalten.[2]) — Einen guten Tonsatz zu der Melodie enthält das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 106. S. 92; einen einfachen von Friedr. Riegel bringt Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 317. S. 494 (Sanktuslied für die Epiphanienzeit); einen höher stilisierten Satz hat Jul. Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 110. S. 130. Schicht, Ch.B. I. Nr. 96. S. 33 hat die Melodie in seinem Tonsatz mixolydisch behandelt.

Nun ruhen alle Wälder, Choral. In den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts war Paul Gerhardts liebliches Abendlied, dessen älteste Quelle Joh. Crügers Praxis piet. mel. 1648. S. 26 ist, meist auf die Melodie „O Welt, ich muß dich lassen" verwiesen worden. Diese Melodie wurde dann in den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts ganz auf unser Lied übertragen und trägt seinen Namen noch bis in die Gegenwart herein. Da auch kaum anzunehmen ist, daß das Lied je nach einer andern, als der genannten Weise gesungen werden wird, so mag es hier an der Anführung einer eigenen Melodie, die für dasselbe vorhanden ist, genügen. Diese ist von Christoph Peter (vgl. den Art.) erfunden und steht in dessen „Andachts-Zymbeln" 1655. Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 394. S. 266 hat sie der Vergessenheit entrissen, und lautet sie in seiner Fassung:

---

[1]) Vgl. darüber die gründlichen Untersuchungen Mützells in „Geistliche Lieder aus dem 17. Jahrh." 1858. I. S. 330. 331.

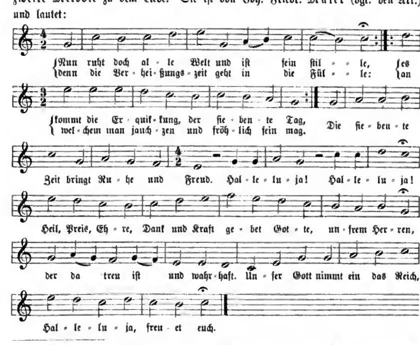
[2]) Zu dem gleichgebauten Liede „Ich hab von ferne, Herr deinen Thron erblickt" (alläische Strophenform) sind einige neuere Parallelmelodien vorhanden.
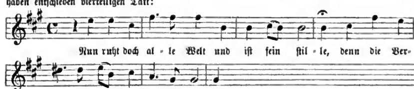


Nun ruht doch alle Welt und ist fein stille, Choral. Dieses Lied des Bartholomäus Crasselius erschien erstmals im I. Teil des Freylinghausenschen Gesangbuchs 1704 in der Rubrik „Von der Hoffnung Zions", und erhielt in der 5. Ausgabe dieses Gesangbuchs 1710. Nr. 547. S. 860—861 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1342. S. 914—915) die folgende eigene Melodie:

Nun ruht doch al - le Welt und ist fein stil - le, denn die Ver-
hei-ßungs-zeit geht in die Fül - le: es kommt die Er - quik - kung, der
sie - ben - te Tag, an wel - chem man jauch - zen und fröh - lich sein
mag. Die sie - ben - te Zeit bringt Ru - he und Freud; Hal - le - lu-
ja, Hal - le - - - - - - - lu - ja! Heil, Preis, Eh - re,
Dank und Kraft ge - bet Got - te, un - serm Her - ren,
der da treu ist und wahr - haft. Un - ser Gott nimmt ein das Reich,
Hal - le - lu - ja, freu - et euch!

Doch ist weder das Lied noch die Weise, welche von der Tradition ebenfalls dem Dichter zugeschrieben wird, gemeindemäßig-kirchlich,[1]) vielmehr specifisch pietistisch und es sind denn auch beide über diese Kreise nicht hinausgekommen.[2]) — Bei Dölker, Geistliche Lieder. 5. Aufl. Stuttgart 1876. Nr. 90. S. 136. 137 findet sich eine zweite Melodie zu dem Liede. Sie ist von Joh. Friedr. Maier (vgl. den Art.) und lautet:



[1]) Die Mel. hat gezwungenen und unklaren Rhythmus; die beiden Anfangszeilen z. B. haben entschieden vierteiligen Takt:

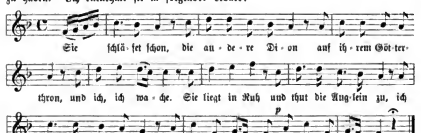


Sollte sie wenigstens mit dem Kirchenchor gesungen werden wollen, so findet man hiefür einen trefflichen Tonsatz von Robert Franz in dessen „Sechs Chorälen für gemischten Chor“ (Leipzig, Leuckart).

[2]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 36. S. 15 giebt die ursprüngliche Harmonisierung, von welcher die Ges.-Ausg. von 1741 abweicht; doch fehlt bei v. Winterfeld im 21. Takt ein bezeichnendes b: der Baß muß d c b a gis (vgl. Freylingh. 1725. 1733. 1734), nicht d c h a gis heißen.

Da das Dölckersche Büchlein die Liedersammlung der württembergischen Pietisten ist, so wird ja wohl unser Lied mit dieser zweiten Weise dort im Gebrauch sein. Sie steht übrigens auch schon bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 942. S. 441, ohne daß über ihre Herkunft etwas bemerkt ist.

Nun schläfet man, Choral. Gerhard Tersteegens Lied „Bei nächtlichem Wachen" erschien zuerst in des Dichters „Geistlichem Blumengärtlein". 6. Ausg. Frankf. u. Leipz. 1757, zugleich mit einer eigenen Melodie, mit der zusammen dasselbe in den Kirchengesang gekommen ist.[1]) Über die Quellen und die Heimat der Weise bemerkt Ludwig Erk: „Die in meinem „Deutschen Liederschatz" befindliche und dem Liede „In dieser Nacht, von deiner Lieb und Macht 2c." untergelegte Melodie ist in den Rheinlanden, sowohl in protestantischen wie in katholischen Gegenden allgemein verbreitet und beliebt. Als Quelle derselben konnte ich bisher nur ein westfälisches kleines G.-B. von 1731 anführen. Erst kürzlich eröffneten sich mir noch weitere und frühere Quellen: zunächst Gerhard Tersteegens Geistl. Blumengärtlein (6. Ausg. 1757. 8. Ausg. 1779). Von ihrem früheren Vorhandensein giebt auch das geistliche G.-B. „Anmuthiger Blumenkrantz aus dem Garten der Gemeinde Gottes" 1712 Kunde, wo das Lied „Mein Bräutigam! du wahres Gotteslamm" auf die Melodie „Sie schläfet schon" verwiesen ist. Aber die bis zum Jahr 1669 zurückführende Quelle, worin auch der Originaltext sich findet, scheint, soweit mir bekannt, noch kein Liederforscher aus neuerer Zeit mitgeteilt zu haben. Ich entnehme sie in folgender Lesart:

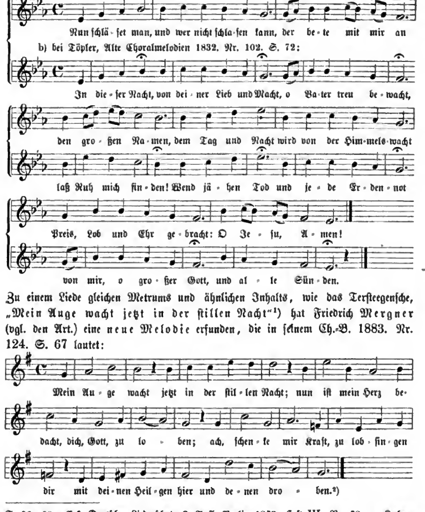


einem handschriftlichen Liederbuche vom Jahr 1669, welches von einem Halleschen Studenten geschrieben wurde und in der Königl. Bibliothek zu Berlin (Mscr. germ. 8⁰. Nr. 231. S. 91) sich findet."[2]) Aus dieser weltlichen Liedweise ist die Choralmelodie gebildet worden; sie heißt:

[1]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 127. Das Lied steht z. B. im Revid. Vorst. 1855. Nr. 1037, im Berl. Liederschatz 1832 und anderwärts; „die Melodie giebt Layriz, Kern III. Nr. 519. S. 89 aus dem „Geistl. Blumengärtlein". 7. Ausg. 1768. Vgl. auch die 15. Ausg. von Dr. G. Kerlen. Essen 1855. S. 371.

[2]) Vgl. „Über die Quellen der Choralmelodie „Nun schläfet man", Euterpe 1874. Nr. 6.

a) in Tersteegens Geistl. Blumengärtlein. 8. Ausg. 1779. S. 495:
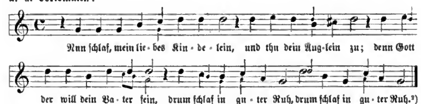


Zu einem Liede gleichen Metrums und ähnlichen Inhalts, wie das Tersteegensche, „Mein Auge wacht jetzt in der stillen Nacht"¹) hat Friedrich Mergner (vgl. den Art.) eine neue Melodie erfunden, die in seinem Ch.-B. 1883. Nr. 124. S. 67 lautet:

S. 96—98. Erk, Deutscher Liederschatz. 3. Aufl. Berlin 1872. Heft III. Nr. 78. — Kocher, Zionsharfe. I. 1855. Nr. 805. S. 371 bringt die Melodie auf „Derselbe Mann ist selig um und an" übertragen, ebenfalls und bemerkt S 557 „Aus Hohenlohe"; danach scheint sie auch dort bekannt zu sein.
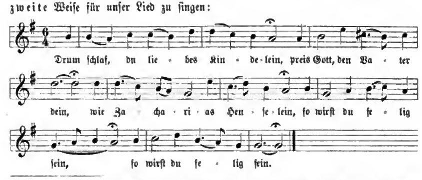
¹) Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 49 wird dieses Lied im Berliner Liederschatz 1863 und im Bayr. G.-B. Tersteegen als Verfasser zugeschrieben, während das Gütersloher Haus-Ch.-B. Nr. 277 einen W. Berger als Verfasser nennt.

²) Bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtr. Nr. 412. S. 149 u. Ch.-B.

Nun schlaf, mein liebes Kindelein, Choral. Dieses „Wiegenlied für gottselige Kindermeidlein vnd andere Christliche personen, so der lieben Kindlein warten, damit sie zu schweigen oder einzuwiegen" von Johann Matthesius ist bis jetzt in einem Einzeldruck des Fr. Gutknecht in Nürnberg (1560) und aus dem Eichornschen G.-B. von 1568 zuerst nachgewiesen.[1]) Seine eigene Melodie aus dem Straßb. G.-B. von Rihel (1573) 1578. Bl. 272 heißt im Original und mit den durch kleine Noten angedeuteten Varianten, wie sie bei Seth Calvisius, Harm. Cant. Eccles. 1597. Nr. LXXXIII, Schein, Cant. 1627. Bl. 498 u. a. vorkommen:



Das kindliche Liedchen, von herzgewinnender Naivetät wurde in den Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts fortgepflanzt; später erlosch es, und erst in der Gegenwart ist es wenigstens in Sammlungen, wie v. Tucher, Schatz II. Nr. 31. S. 14, Layriz, Kern III. Nr. 518. S. 88, Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 1111. S. 519, Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1309. S. 984, wieder hervorgezogen worden. — Cornelius Heinrich Dretzel hat für nötig erachtet, die folgende zweite Weise für unser Lied zu singen:



für Brdbg. 1859. Nr. 301. S. 144 ist die Melodie „Derselbe Mann ist selig um und an" von Heinr. Georg Neuß, Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes. Lüneb. 1692. S. 22 (Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 586. S. 849; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1233. S. 834) auf unser Lied übertragen.

[1]) Vgl. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied III. Nr. 1332, und Bibliogr. 1855. S. 313. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. II. Nr. 259. S. 457.

[2]) Eine spätere, modernisierende Umbildung der Weise aus Speers Ch.-B. 1692. Nr. 140 teilt Zahn, Melodien I. Nr. 204. S. 57 mit.

Sie steht im Anhang des Dretzelschen Ch.-B.s 1731. S. 865 mit der Namensчchiffer des Erfinders („C. H. D.“) bezeichnet.

Nun sich der Tag geendet hat, Choral, dessen ursprünglich einem weltlichen Abendliede zugehörige Melodie aus der Zeit um 1660 stammt. Sie wird meist Adam Krieger (vgl. den Art.) als Erfinder zugeschrieben, weil sie in seinem Werke „Neue Arien“ . . . von Einer, Zwo, Drey und Fünf Vocal-Stimmen ꝛc.“ Dresden, Wolfgang, Seyffart. 1667. Fol. Ites Zehen. Nr. 8. S. 47 (2. Ausg. 1676. Nr. 9) mit dem von ihm gedichteten weltlichen Liede, dessen erste Strophe in der geistlichen Parodie unverändert beibehalten wurde, zuerst gedruckt erschien.[1]) Einige Hymnologen, die auf das „Neue“ des Titels besondern Nachdruck legen, sehen die Arien als sämtlich von Krieger erfunden an,[2]) andere halten nicht für ausgeschlossen, daß er einzelne Melodien auch nur auf seine Gedichte übertragen habe. Und gerade unsere Weise soll eine solche übertragene sein, die von einem Dr. med. Samuel Beil, der 1695 zu Ulm starb, um 1660 erfunden worden sei.[3]) In den evangelischen Kirchengesang kam die Melodie dadurch, daß Johann Fr. Herzog (geb. 1647, gest. 1699 als Rechtsanwalt zu Dresden) schon 1670 als Student zu Wittenberg Kriegers Lied in ein geistliches Abendlied umdichtete, das dann besonders bei Hochzeiten als Gelegenheitsgesang gebräuchlich wurde und als eines der letzten Lieder erscheint, die aus dem weltlichen in den Kirchengesang übergegangen sind.[4]) Schon die ersten kirchlichen Gesangbücher aber, welche die geistliche Parodie Herzogs, und mit derselben die Weise Kriegers aufnahmen, wie z. B. Luppius' G.-B. 1692. S. 123, das Meininger G.-B. 1698. Nr. 335, das Darmst. G.-B. 1698 u. s. w., brachten die letztere nicht in ihrer Originalform, sondern in einer weniger guten Umbildung, die auch in den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts noch mancherlei Änderungen erfuhr. Wir geben die Melodie a) in der originalen Fassung Kriegers (nur von E-moll nach G-moll transponiert); b) in der Mittelform der Gesangbücher aus der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts — wenigstens
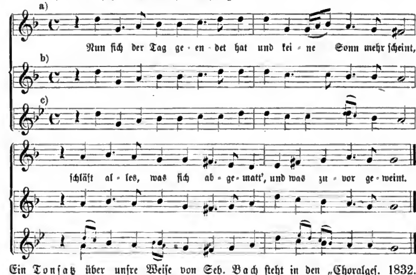
[1]) Das Kriegersche Original ist neu gedruckt bei C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Dresden 1849. I. S. 41; Euterpe 1870. S. 25. Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 212a. S. 58. Weitere der Arien Kriegers auch bei Reißmann, Gesch. der Musik. II. S. 45 und bei Schneider, Das musik. Lied. III. S. 181.

[2]) So z. B. Erk, Ch.-B. 1863. S. 167 u. 257; Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters in Dresden I. S. 155. 156; C. F. Becker in der Neuen Zeitschrift für Musik. Bd. XXXI. S. 205; Zahn, Psalter und Harfe. 1886. S. 268. 373.

[3]) Vgl. Kocher, Zionsharfe I. 1855. S. 558; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 244. S. 87; Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 70. Auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 18 und 223 macht hinsichtlich der Autorschaft Kriegers ein Fragezeichen. — Bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds VIII. S. 200 wird bemerkt: „Von Samuel Beiel, einem Doktor der Medizin, wird in seiner zu Ulm 1695 gehaltenen Leichenpredigt bezeugt, daß es (unser Lied) sein tägliches Nacht- und Schlaflied gewesen.“
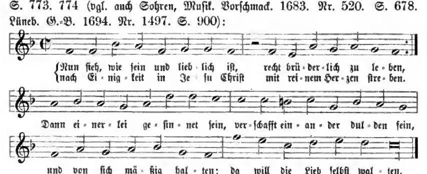
[4]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 128; C. F. Becker, a. a. O.; Fürstenau, a. a. O. I. S. 156.

nach dieser Form, so meint Ludwig Erk, sollte die Melodie wieder hergestellt werden — und c) in der jetzt kirchenüblichen Fassung:

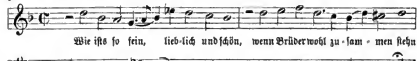


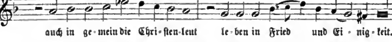
Ein Tonsatz über unsre Weise von Seb. Bach steht in den „Choralges. 1832. Nr. 240. S. 139; andere Chorsätze nennen wir noch: von Joh. Friedr. Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 50, Joh. Gottfr. Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 4. S. 2, und von Julius Schäffer in seinem Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 112. S. 132.

Nun sieh, wie fein und lieblich ist, Choral. Dies Lied, eine Bearbeitung des 133. Psalms von Konrad Huber, erschien zugleich mit einer eigenen Melodie in „New Auserlesen Gesangbüchlein &c." Straßb., bei Wolff Köpphl. 1545. Bl. 38 (vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 1132), und war in den älteren lutherischen und reformierten Gesangbüchern ziemlich allgemein verbreitet. Die Melodie heißt in der Zeichnung der Praxis piet. mel. Frankfurt a. M. 1668. 1680. Nr. 623. S. 773. 774 (vgl. auch Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 520. S. 678. Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1497. S. 900):

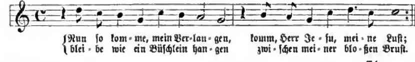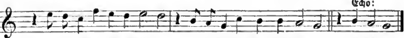


In späteren Choralbüchern steht sie in den Sammelwerken, wie bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 346. S. 152; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 278; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 386 u. a., auch noch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 339; S. 189. Das Altm.-Priegn. G.-B. Nr. 651 verweist auf die Melodie „Ermuntre dich, mein schwacher Geist", Stözel, a. a. O. außerdem noch auf „Mein Wallfahrt ich vollendet hab." — Zu der Bearbeitung desselben Psalms von Dr. Kornelius Becker 1602: „Wie ists so fein lieblich und schön" ist eine eigene Melodie von Heinrich Schütz in dessen Psalter von 1628 vorhanden, die im Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch. 1714. S. 426. 427 (Introitus zum 22. Sonntag nach Trinitatis) lautet:





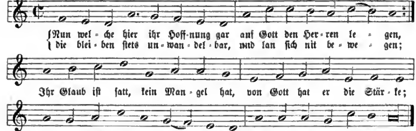
Nun so komme, mein Verlangen, Choral. Das wenig verbreitete Lied der Herzogin Magdalena Sibylla von Württemberg erhielt in der Frankfurter Praxis piet. melica (Sohren) 1676 (1680. Nr. 529. S. 653) die folgende eigene Melodie:
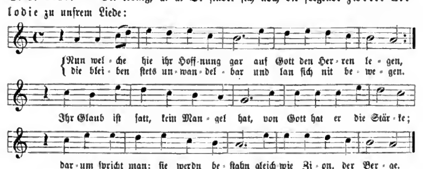




König 1738 und Stözel 1744 verweisen das Lied auf eine der Melodien des Versmaßes „Unser Herrscher, unser König".

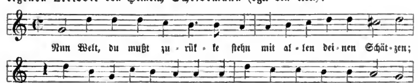
Nun welche hie ihr Hoffnung gar, Choral. Matthäus Greitters liedmäßige Bearbeitung des 125. Psalms erschien mit einer eigenen Melodie, die er nach der gewöhnlichen Annahme ebenfalls gesungen hat, in „Das dritt theil Straßburger kirchen ampt. M.D.XXV." Nr. IV. („Qui confidunt in Domino"). In den älteren Gesangbüchern war mit dem Lied auch die Melodie allgemein verbreitet und nur vereinzelt wird z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. S. 1008 auf „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" verwiesen. Unsre Melodie heißt in der Fassung der Frankf. Praxis von 1668 (Ausg. 1680. Nr. 485. S. 598 bis 599), oder des Lüneb. G.-B.s 1694. Nr. 1176. S. 711:



Bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 294. S. 136 erscheint sie unter dem Namen „Herr, schaff uns wie die kleinen Kind" (von Ambr. Blaurer), bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 400; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 278; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 146 u. s. w. unter dem Originalnamen. v. Tucher, Schatz II. Nr. 333. S. 184. 185 hat die Melodie mit einem Tonsatz von Michael Prätorius 1609, der auch bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 392a. S. 572 neu gedruckt ist; hier steht dann unter Nr. 392b. S. 573. 574 noch ein kunstmäßiger fünfstimmiger Satz von Joh. Andr. Herbst aus Erhardis Choral- und Figural-G.-B. 1659. — Bei König, a. a. O. findet sich noch die folgende zweite Melodie zu unsrem Liede:



Nun Welt, du mußt zurücke stehn, Choral. Dieses Sterbelied von Johann Rist erschien in dessen „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch ꝛc." Lüneburg 1651. S. 336 (5. Abt. „Das Zehende und Letzte") mit der folgenden eigenen Melodie von Heinrich Scheidemann (vgl. den Art.):





Diese Weise hat sich jedoch nicht mit dem Liede verbreitet und nur ganz vereinzelt findet sie sich z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1088. S. 1409 demselben beigegeben; sonst verweisen die Gesangbücher von der Frankf. Praxis 1668 an bis herab auf das Altm.-Priegnitz. G.-B. Nr. 928 das Lied auf eine der Weisen von „So wünsch ich nun ein gute Nacht".

Nun will ich mich scheiden von allen Dingen, Choral. Dies Lied des Angelus Silesius erschien in „Heilige Seelenlust". 1657. S. 317 IIItes Buch. „Das Hundert und Dritte". Es sind mehrere eigene Melodien für dasselbe vorhanden. Die erste heißt bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1081. S. 1395, wo sie anonym steht:

Nun will ich mich schei-den von al-len Din-gen und mich zu

meinem Je-su schwin-gen, denn ihn al-lein hab ich er-kiest;

nichts kann im Him-mel und auf Er-den ge-fun-den und
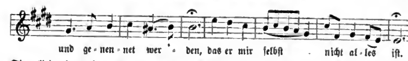
ge-nen-net wer-den, das er mir selbst nicht al-les ist.

Die zweite, Hallesche Weise findet sich zuerst bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 64. S. 84. 85 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 137. S. 85) in folgender Form:
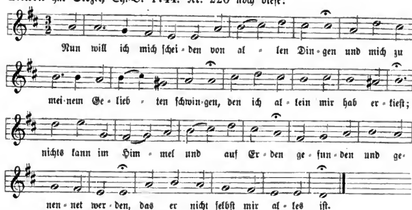
Nun will ich mich schei-den von al-len Din-gen

und mich zu meim Ge-lieb-ten schwin-gen, den ich al-lein

mir hab er-kiest; nichts kann im Him-mel und auf Er-den ge-fun-den
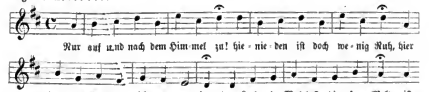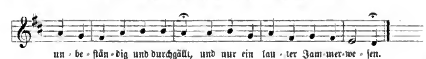


Sie allein hat mit dem Liede einigen Eingang gefunden und steht vereinfacht z. B. bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 380. S. 223; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 244, im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 381. S. 222 (Ausg. 1820. S. 335), und auch noch bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 595. S. 274 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1046. S. 807. — Als dritte Melodie hat Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 220 noch diese:



die er aber in der Ausg. seines Ch.-B.s von 1777 selbst wieder weggelassen, und die auch weder in Württemberg noch anderwärts Eingang gefunden hat; doch steht sie noch bei Kocher, a. a. O. I. Nr. 594. S. 274.
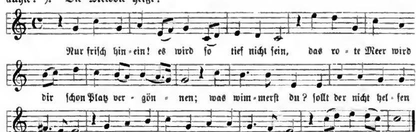
Nur auf und nach dem Himmel zu, Choral. Die älteren Ch.-BB. haben dieses Sterbelied eines unbekannten Verfassers, das Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 132 aus dem Dresdner G.-B. 1724. Nr. 675 (1762. Nr. 675. S. 527. 528) als ältester Quelle nachweist, auf Parallelmelodien verwiesen; so Telemann 1730 und noch Doles 1785 auf „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn," und König 1738 auf die Weise des 113. Psalms im reformierten Liedpsalter. Erst bei Johann Adam Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 88. S. 38 erscheint dann die folgende eigene Melodie:





welche z. B. bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 82. S. 27 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1047. S. 808 aufgenommen ist, während Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 304. S. 145 die Freylinghausensche Weise „Wenn endlich eh es Zion meint" (vgl. den Art.) auf unser Lied überträgt.
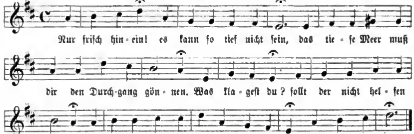
Nur frisch hinein, es wird so tief nicht sein, Choral. Dieses verbreitete und besonders in pietistischen Kreisen beliebte Lied Michael Kongells erschien zuerst in „Der Geistlichen Erquickstunden ꝛc. Poetischer Andachtsklang ꝛc. Nürnberg 1673. S. 185, und nach Kochs Angabe würde auch die eigene Melodie desselben erstmals in der 2. Ausgabe dieses Buches von 1691 zuerst stehen, während sonst allgemein das Darmst. G.-B. (Züehlen). 1698. S. 340 als deren älteste Quelle angenommen wird.[1]) Sie kam mit dem Lied in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 408. S. 633 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 985. S. 658), Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 589. S. 592—593 u. s. w.; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 353 bringt sie unter dem Namen „Er führt hinein, er muß auch Helfer sein" (von Daniel Herrnschmidt; bei Freylinghausen, G.-B. I. S. 614 verwiesen), und Thommen, Musik. Christenschatz. 1745. Nr. 215. S. 282—283 unterlegt ihr ein Cöthnisches Lied („Ei, Kindlein, sieh! wer rufet dich allhie?"). Die Melodie heißt:



In Schlesien hat eine zweite Weise kirchliche Geltung, welche von Balthasar Reimann für unser Lied erfunden und in seinem Ch.-B. („Sammlung alter und neuer Melodien evangelischer Lieder") 1747. Nr. 222 zuerst veröffentlicht wurde.

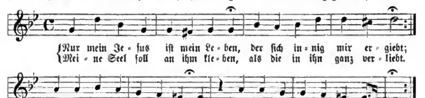
[1]) Vgl. Koch, Gesch. des K.-L. V. S. 578. 579 und dagegen v. Winterfeld, Evang. K.-G. III. S. 496; Layriz, Kern II. Quellennachweis S. VI. Kühnau, Ch.-B. II. 1790 Nr. 142. S. 156 schrieb die Melodie irrtümlich Joh. Georg Störl, 1710 als Erfinder zu, und noch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1048. S. 809 und das Landes-Ch.-B. für das Königreich Sachsen 1883. Nr. 135. S. 79 folgen ihm. Auf welche Quelle Dölcker, Geistl. Lieder. Stuttg. 1876. Nr. 93. S. 140 sich stützt, wenn er die Weise mit „Joh. G. Chr. Störl, 1698" überschreibt, vermag ich nicht zu sagen.
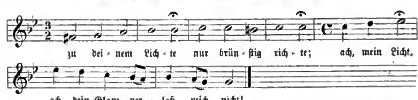
Sie findet sich auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1049. S. 809, und heißt im Schlesischen Choral-Mel.-Buch. 1880. Nr. 131. S. 35, sowie bei Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 113. S. 133:



Nur jedem das Seine, Kantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis von Seb. Bach, auf den 24. November 1715 zu Weimar geschrieben. Sie behandelt das Evangelium vom Zinsgroschen, Matth. 22, 15—22, besteht aus einem Chor, einer Baßarie, einem 2stimmigen Recitativ und Duett für Sopran und Alt, in welchem zu dem Gesang von der Hingabe an den Herrn Violinen und Bratschen im Einklang die Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht" spielen — „ein Tongewebe von entzückender Feinheit" — und schließt mit der 11. Strophe („Führ auch mein Herz und Sinn") des Liedes „Wo soll ich fliehen hin", jedoch nicht unter Benutzung der gewöhnlichen Melodie dieses Liedes („Auf meinen lieben Gott"), sondern einer eigenen Weise in D-dur, welche Spitta Pachelbel als Erfinder zuschreibt und welche auch schon von Joh. Mich. Bach in einer Motette benutzt wurde (vgl. über die Mel. den Art. „Wo soll ich fliehen hin"). Spitta, Bach I. S. 548—550. Ausg. der Bach-Ges. XXXIII. Nr. 163.

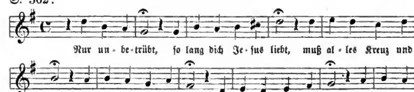
Nur mein Jesus ist mein Leben, Choral. Als die älteste Quelle dieses Liedes, dessen Verfasser nicht ermittelt ist, führt Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 133 das Hallesche G.-B. (von Schütze) 1697. S. 521 an. Es kam von da in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 353. S. 542. 543 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 864. S. 573), wo ihm die folgende eigene Melodie beigegeben ist:
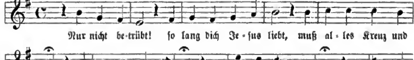




Lied und Weise stehen ebenso im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 425. S. 419 bis 420, und letztere in ausgeglichener Form bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 231.
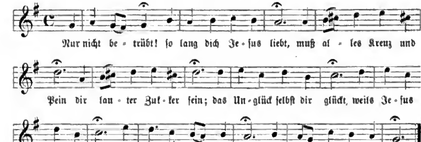
Nur nicht betrübt, so lang dich Jesus liebt. Choral. Für dieses Trostlied Joachim Fellers 1682, das sich auch in den G.-BB. der Gegenwart (Wittenb. G.-B.; Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 907; Dresdner G.-B. Nr. 563 2c.) erhalten hat, sind mehrere Melodien vorhanden. Die erste und verbreitetste derselben heißt bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 560 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 362:



Sie ist aufgenommen bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 145. S. 51; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 298. S. 142 (in rhythmisch und melodisch veränderter Lesart); Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1050. S. 810 u. a. — Mit ihr im Zusammenhang steht wohl die folgende zweite Weise in Moll, die bei Dretzel, a. a. O. S. 561 und König, a. a. O. S. 362 lautet:



Eine dritte Melodie endlich ist bis jetzt zuerst aus Doles' Ch.-B. 1785. Nr. 180 bekannt, und z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 413. S. 149 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 306. S. 146 (hier neben der obenstehenden ersten) fortgepflanzt. Sie heißt bei Doles:
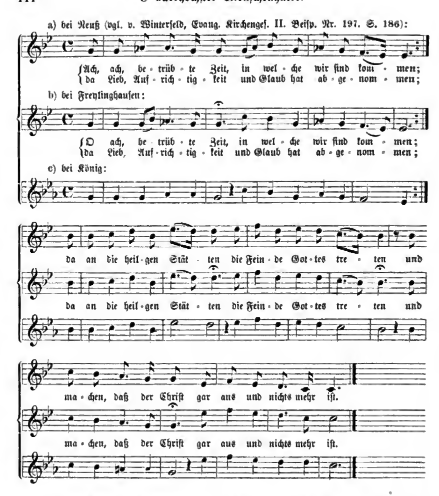


Nuß nennen manche Orgelbauer, und ihnen folgend auch einige Orgelschriftsteller,[1]) denjenigen Teil am Mundstück des Pfeifenkörpers der Zungenstimmen der Orgel, der sonst gewöhnlich als Kopf bezeichnet wird. Vgl. den Art. „Zungenstimmen".

O.
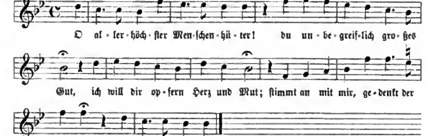
O ach! betrübte Zeit, Choral. Heinrich Georg Neuß' Lied „Wider den Anti-Christ" erschien in dessen „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, Das ist, Geistliche Lieder ꝛc." Lüneb. 1692. S. 78 (I. Klasse. 2tes Zehn. Nr. 9. „Anno 81") mit einer eigenen Melodie, die entweder des Dichters eigene Erfindung, oder möglicherweise weltlichen Ursprungs ist. Sie kam verändert in das Freylinghausensche G.-B. II. Teil 1714. Nr. 625. S. 910 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1307. S. 890) und steht choralmäßig vereinfacht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 312; weiter hat sie sich nicht verbreitet. Sie heißt:

[1]) So z. B. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 57 (4. Ausg. von Kothe. 1887. S. 105) und Anding, Handbüchlein für Orgelspieler 1872. S. 54. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 66 hat nur den Terminus Kopf; ebenso Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855, I. S. 105; Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 379. 380 u. a.
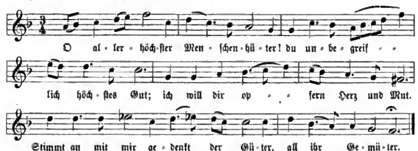


O allerhöchster Menschenhüter, Choral. Joachim Neander hatte sein Morgenlied („Der am Morgen Singende. Psalm LIX, 17") in den „Bundesliedern" 1680 (Dritter Druck. 1686. S. 11) auf die Weise des 5. Psalms im reformierten Liedpsalter verwiesen,[1]) ihm aber zugleich auch eine eigene Melodie mitgegeben. Diese heißt in der Ausg. von 1686. S. 10 und 12:

[1]) Diese Psalmweise findet man noch öfters auf unser Lied angewendet, so z. B. bei Layriz, Kern II. Nr. 291. S. 89; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 447a u. b. S. 658. 659; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1051. S. 810—811; Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 373. S. 253 u. a.
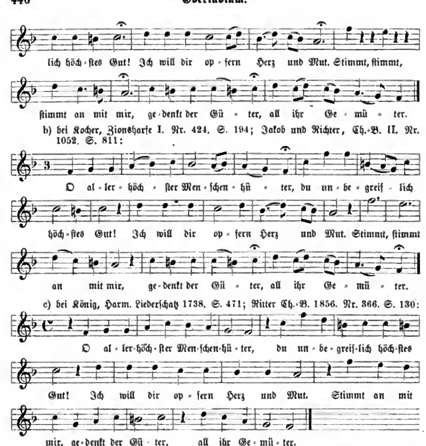


ist jedoch nicht in Gebrauch gekommen. — Auch die **zweite** Weise, welche in den „Bundesliedern" von 1691 an mit unsrem Liede erscheint, hat keinen Anklang gefunden. Sie ist von Georg Christ. **Strattner** erfunden und lautet in der Ausg. der „Bundeslieder" von 1700. Nr. 3. S. 8. 9:



Erst eine **dritte** Melodie erlangte einige Verbreitung und hat sich in einzelnen Choralbüchern bis zur Gegenwart erhalten, obwohl sie mit ihren Verzierungen und tanzmäßigen Rhythmen eigentlich die kirchlich am wenigsten würdige war. Sie stammt aus dem Freylinghausenschen G.-B. I. Teil 1704. Nr. 606. S. 953 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1487. S. 1016), und steht in derselben Zeichnung auch im Wernigeroder G.-B. 1738. 1746. Nr. 766. S. 777; später mußte sie, um kirchlich wenigstens einigermaßen brauchbar zu werden, eine mehrfache Umgestaltung erfahren. Wir geben sie im Original und in zwei Vereinfachungen, in welchen sie in einigen Choralbüchern jetzt noch zu finden ist und von denen die eine den originalen dreiteiligen Takt (der freilich bei Freylinghausen eigentlich nur als solcher geschrieben, im Grund genommen aber vierteilig ist) beibehalten, die andere aber ihn in den vierteiligen verwandelt hat:

a) bei Freylinghausen:

O al - ler - höch - ster Men - schen - hü - ter, du un - be - greif - -



Oberlabium, Oberlippe an den Pfeifen der Labialstimmen der Orgel. Das Oberlabium bildet die obere Begrenzung, den oberen Rand der Mundöffnung oder des Aufschnitts der Pfeife und wird an cylindrischen Pfeifen von Zinn und Metall als Abplattung flach eingedrückt, an der Vorderseite oder dem Deckel vierseitiger Holzpfeifen aber schräg ausgestochen. — Zweck und Bedeutung des Oberlabiums für die Tonbildung der Labialpfeife beruht auf dem folgenden: der Anblasestrom, der aus dem Windbehälter im Fuß jeder Pfeife kommt, erhält bei seinem Durchgang durch die Kernspalte die Form einer bandartigen Luftzunge, und diese Luftzunge wird bei dem Durchgang gleichsam in drei Schichten geteilt: eine mittlere, die ohne weiteres in die freie Luft entweicht, und zwei äußere, welche die beidseitigen Mäntel der mittleren darstellen. Diese beiden äußeren Schichten sind durch die Reibung beim Durchgang durch die Kernspalte in vibrierende Bewegung geraten: die eine,

äußere durch die Reibung am Unterlabium, oder bei Holzpfeifen am Vorschlag — sie entweicht jedoch, ohne sich von der mittleren Schicht zu trennen, mit dieser in die Luft —, die andere, innere durch die Reibung am geradlinigen Segment des Pfeifenkerns. Und gerade diese letztere, innere Schicht nun ist es, die im Fortgang ihrer vibrierenden Bewegung auf das Oberlabium trifft, durch dieses von der ganzen Luftzunge abgeschält und in das Innere des Pfeifenkörpers geleitet werden soll, damit sie der dort ruhenden Luftsäule ihre Vibration mitteile und diese dadurch in tongebende Bewegung setze. Wenn das Oberlabium diese seine Aufgabe erfüllen soll, so muß es hinsichtlich der Beschaffenheit seiner Oberfläche sowohl, als auch hinsichtlich seiner Stellung zu Kernspalte und Kern von Anfang an zweckentsprechend hergestellt werden, da Korrekturen bei der Intonation zwar möglich, aber immer nur ein Notbehelf sind. Es muß dem andringenden Luftstrom eine Stirnfläche von geringer Dicke bieten, damit derselbe an ihr reflektiert und in das Innere des Pfeifenkörpers getrieben werde, darf also nicht wie eine Messerschneide scharf sein. Die Oberfläche dieser Stirn muß eben und glatt gearbeitet werden, damit nicht ein zischendes Klanggeräusch entstehe und sich der Klangfarbe der Pfeife in tonverderbender Weise beimische. Noch wichtiger ist die Stellung des Oberlabiums zum Kern und zur Kernspalte, denn von ihr ist es abhängig, ob eine Pfeife überhaupt anspreche, und ob sie richtig anspreche, oder in einen höheren Ton überschlage. Wenn der Ton einer Pfeife gar nicht, oder nur zögernd anspricht, so ist das Oberlabium zu stark eingedrückt und muß auswärts gebogen werden, damit es eine dickere Luftzunge vom Anblasestrom abschäle; schlägt die Pfeife aber in einen Oberton über, so steht das Oberlabium zu weit nach außen und führt daher einen zu starken Luftstrom in die Pfeife, muß also etwas eingedrückt werden. So ist es bei den cylindrischen Zinn- und Metallpfeifen, die gewöhnlich so hergestellt werden, daß die Stirnflächen des Ober- und Unterlabiums senkrecht übereinander stehen.[1] Bei Holzpfeifen wird durch die verschiedene Leitung des Anblasestromes eine verschiedene Gestaltung des Oberlabiums bedingt. Je nachdem bei diesen nämlich der Kern von innen nach außen, oder aber der Vorschlag von außen nach innen abgeschrägt ist, geht auch der Anblasestrom von innen nach außen, oder von außen nach innen. Im ersteren Falle wird das Oberlabium von außen nach innen (bei den Gedackten), im letzteren aber von innen nach außen (bei manchen Flötenstimmen) angestochen.

Ober-Manual, Oberklavier heißt bei Orgeln mit zwei Manualen gewöhnlich das über dem Hauptmanual liegende zweite Klavier, auf welchem die Stimmen des Oberwerks (vgl. den Art.) gespielt werden. Dieses Manual hat in den neueren

[1] Nach Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 2. Ausg. 1888. S. 197 und 867 soll aber diese herkömmliche Bauweise nicht günstig sein und solche Pfeifen meist der Nachhülfe bedürfen. Dagegen habe Gottfr. Silbermann und der ihm hierin folgende Fr. Ladegast richtiger so gebaut, daß das Oberlabium von vorn herein um seine Metalldicke über das Unterlabium vorstehe.

Orgeln allgemein den gleichen Umfang und die gleiche Ausstattung wie das Hauptmanual. Sein Abstand von letzterem darf laut der preußischen Ministerial-Instruktion vom 3. Oktober 1876 „nicht über 66 mm betragen" (bei Walcker ist dieser Abstand gewöhnlich nur 65 mm). Das Obermanual ist durch eine Koppelung mit dem Hauptmanual und durch dessen Vermittlung, oder aber selbständig auch mit dem Pedal (Pianoabteilung) und event. vorhandenen weiteren Manualen verbunden. Vgl. auch die Art. „Manual", „Untermanual" und „Nebenmanuale".

Oberplatte am diagonal (Keilbalg) oder horizontal (Parallel- oder Laternenbalg) sich öffnenden Spanbalg der Orgel. Diese Platte wird auf zweierlei Art hergestellt: a) aus Bohlen von Eichen- oder gutem Kiefernholz, die so stark genommen werden, daß sie nach der Ausarbeitung noch reichlich 1½—2'', oder 5½ cm Dicke haben. Da solche Bohlen je größer ihre Fläche ist, um so leichter dem Verwerfen ausgesetzt sind, so setzt man die Platte aus mehreren, gewöhnlich aus drei Stücken zusammen, die mittelst Nut und Zunge, oder mittelst Zapfenlöchern und Zapfen verbunden und verleimt werden. Überdies sichert man die so zusammengesetzte Platte oben noch durch zwei starke Querstücke, die c. 30 cm voneinander entfernt auf dieselbe genagelt werden. Das mittlere der drei Bohlenstücke wird beim Keilbalg an der sich öffnenden Stirnseite c. 15—20 cm länger als die andern gemacht und bildet den Balgschwanz, in dessen Zapfenloch der Stecher eingreift, der die Platte heben soll. — b) aus einer Rahme, in welche, wie bei sogenannten gestemmten Thüren Füllungen eingefalzt sind. Die so hergestellten Platten sind allerdings teurer, aber auch dauerhafter und halten den Wind besser, weil die kleineren Stücke, aus denen sie bestehen, dem Einfluß der Witterung weniger ausgesetzt sind, als die größeren der Bohlenplatte.[1])

Obertöne, Aliquot-, Partial-, Bei-, mitklingende Töne. Es kann nicht die Absicht des vorliegenden Artikels sein, die akustische Lehre von den Obertönen, deren Vorhandensein im Gesamtton jedes klingenden Körpers schon von Mersenne (1588—1648) erkannt, von Sauveur (1665—1716) zuerst erklärt, und deren Natur und Einfluß auf den musikalischen Ton von neueren Akustikern, wie Helmholtz, John Tyndall, E. Mach u. a., näher untersucht und festgestellt worden ist, in extenso abzuhandeln.[2]) Wir haben uns hier vielmehr auf eine kurze Dar-

[1]) Über eine weitere Art der Herstellung der Balgplatten berichtet Wolfram, Anleitung zur Kenntnis rc. der Orgeln. Gotha 1815. S. XII wie folgt: „Der Orgelbauer Ratzmann zu Ordruff machte seine Balgplatten aus doppelt übereinander gelegten, gut zusammengefügten und geleimten Brettern Solche Platten, wenn sie gut gearbeitet sind, haben den Vorzug vor denen aus Bohlen, daß sie sich weder werfen noch Risse bekommen können."

[2]) Wir verweisen auf die bezüglichen Schriften, wie Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. Braunschw. 1863 und spätere Auflagen). Tyndall, Der Schall. Ebendas. 2. Aufl. 1874; E. Mach, Zwei populäre Vorlesungen über musikalische Akustik. Graz 1865; Ders., Einleitung in die Helmholtzsche Musiktheorie, populär für Musiker dargestellt. Graz 1866 u. a.
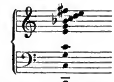
legung der Bedeutung der Obertöne für den Gesamtklang der Orgel und ihres Einflusses auf die Klangfarbe der einzelnen Orgelstimmen, woraus eben dieser Gesamtton resultiert, zu beschränken. — Die Akustik lehrt, daß jeder tönend erregte Körper — in der Orgelpfeife also die durch den Anblasestrom in tönende Schwingung versetzte Luftsäule, welche der Körper jeder Pfeife umschließt — neben und mit der durch den Hauptschwingungsknoten begrenzten Hauptschwingung, die den Grundton erzeugt, noch eine Reihe von Partialschwingungen mache. Diese durch Nebenschwingungsknoten getrennten Teilschwingungen stellen hinsichtlich der Schwingungszahl einfache Vielfache oder aliquote Teile der Grundschwingung dar und erzeugen höhere, in und mit dem Grundton erklingende Nebentöne, die eben deswegen Obertöne, Aliquoten des Grundtones heißen und mittelst eigener akustischer Instrumente, nämlich der von Helmholtz angegebenen und angewandten Resonatoren,[1] einzeln nachgewiesen werden können. Geht man z. B. von C 8′ als Grundton aus und nimmt an, daß demselben viele Obertöne beigemischt seien, so ergiebt sich folgende Reihe:

Grundton C8′ = 64 Schwingungen:

1. Oberton	c = 128	„	Oktave 4′
2. „	g = 192	„	Quinte $2^2/_3$′
3. „	c^1 = 256	„	Oktave 2′
4. „	e^1 = 320	„	Terz $1^3/_5$′
5. „	g^1 = 384	„	Quinte $1^1/_3$′
6. „	b^1 = 448	„	kl. Septime
7. „	c^2 = 512	„	Oktave 1′
8. „	d^2 = 576	„	Sekunde
9. „	e^2 = 640	„	Terz $^4/_5$′
10. „	fis^2 = 707	„	gr. Quarte.

u. s. w.,

oder in Noten dargestellt:



Diese wirklich erklingenden und nicht etwa nur als Phänomene der Tonwahrnehmung vorhandenen Obertöne nun bestimmen durch die Quantität und Qualität, in der sie jedem musikalischen Ton beigemischt sind, hauptsächlich diejenige Eigenschaft dieses Tones, die gewöhnlich als dessen Klangfarbe (Timbre) bezeichnet wird.[2] Die

[1] Vgl. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen. S. 608; Abbildungen solcher Resonatoren bei Töpfer-Allihn, Orgelbau. 2. Aufl. 1888. Atlas Taf. II. Fig. 20. 21. 22; Widmann, Grundzüge der musik. Klanglehre. 1868. S. 49. 50, wo auch als Verfertiger von Obertöne-Apparaten der Akustiker G. Appun zu Hanau genannt ist.

[2] Auch dies hat Helmholtz, a. a. O. 2. Aufl. 1865. S. 113 ff. eingehend nachgewiesen,

älteren Orgelbauer haben auf rein empirischem Wege erkannt, daß der Ton einer Orgelstimme eine andere Klangfarbe erhält, je nachdem deren Mensur (diesen Begriff im weitesten Sinn genommen) von der grundleglichen mittleren Principalmensur abweicht und weiter oder enger als diese wird. Die Principalmensur ergiebt einen vollen, runden Gesangston, weiter mensurierte Stimmen einen stumpferen, dicken, mehr flachen und reizlosen, enger mensurierte aber einen scharf streichenden, mageren Ton. Woher kommt das? Die neuere Akustik beantwortet diese Frage dahin, daß in Pfeifen von weiter Mensur, mit entsprechendem Aufschnitt und nicht starkem Anblasestrom gar keine, oder doch nur wenige, in Pfeifen mit Principalmensur und stärkerem Anblasestrom aber die dem Grundton am nächsten liegenden, wohlklingendsten Obertöne sich bilden, die diesen Grundton so füllen und heben, daß er zu dem wird, was wir unter einem schönen Principalton verstehen. In den eng mensurierten und niedrig aufgeschnittenen Pfeifen der Gambenstimmen entstehen zahlreiche und scharfe Obertöne, die sich so mit dem Grundton mischen, daß er sich an Klangfarbe dem Ton der gestrichenen Saiten nähert, wie denn „die Theorie nachweist, daß in der That die Schwingungsform einer gestrichenen Saite und die der Luftsäule eines Geigenprincipals fast identisch ist.“ — Auch das verschieden dichte (resp. härtere oder weichere) Material, aus dem die Pfeifen gebaut sind, übt einen Einfluß auf die Klangfarbe. Nicht sowohl darum, weil die Pfeifenwände mit der von ihnen umschlossenen Luftsäule schwingen; das soll ja theoretisch eigentlich gar nicht sein und wird es bei gehörig stark gebauten Wänden auch kaum in dem Grade sein, den man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Vielmehr ist auch der Einfluß des Pfeifenmaterials auf die Klangfarbe auf die Obertöne zurückzuführen: das verschieden harte Material der Pfeifenwände giebt den andringenden Verdichtungsstoß der schwingenden Luftsäule mit größerer oder geringerer Energie zurück und veranlaßt dadurch die Bildung von mehr oder weniger zahlreichen und scharfen Obertönen. Eine von der der offenen Labialpfeifen verschiedene Schwingungsform haben die Gedackte der Orgel. Bei ihnen ist die ganze schwingende Tonwelle jener durch den Spund halbiert und die Schwingungsknoten ihrer Obertöne bilden sich im ersten und dritten Viertel der Länge. Daher haben die Gedackte nur die ungeraden Obertöne (Quinten u. s. w.), was ihrem Ton eine eigentümliche Leere, einen gleichsam neutralen Charakter giebt, der sie in besonderem Maße befähigt, sich als Füllstimmen mit allen Tonfarben leicht zu verbinden.[1]) Eine gedackte Stimme, die Quintatön, wird bekanntlich so

---

während ältere Akustiker, wie z. B. Pellisow, Über Schall, Ton, Knall. Halle 1834. S. 5. 6; Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente 2c. Gießen 1855. S. 28 u. a. die Klangfarbe mehr von der Qualität der Masse und Form der Moleküle und der Qualität der Schwingungen des tönenden Körpers abhängig machten.

[1]) Nicht mit Unrecht haben daher die älteren Orgelbauer einzelne (in Süddeutschland sogar alle) Gedackte ohne weiteres Koppeln (Verbindungsstimmen) genannt. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 132. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 80. 81.

gebaut, daß ihr Oberton, die Duodezime (die Quinte über der Oktav des Grundtons) deutlich hervortritt. — Weil die natürlich mitklingenden Obertöne in den Pfeifen nur leise sich geltend machen nnd gegen den Grundton so sehr zurücktreten, daß sie nicht imstande wären, einzelne Stimmenverbindungen und namentlich den Gesamtton der Orgel in genügender Weise zu füllen und zu schärfen, so ist man auf die weitere Einrichtung gekommen, die Obertöne in wirklichen Stimmen, einzeln oder in Zusammensetzungen, dem Grundton beizugeben. Das sind die gemischten und Nebenstimmen der Orgel: die Oktaven, Quinten, Terzen, Mixturen, Kornette u. s. w. — Endlich ist hier noch der überblasenden Stimmen zu gedenken, von denen der deutsche Orgelbau bis jetzt nur die Traversflöte anwendet, während in Frankreich auch noch andere (auch überblasende Zungenstimmen) im Gebrauch sind. Diese Stimmen werden so gebaut, daß sie nicht den Grundton, sondern den eine Oktave höheren ersten Oberton angeben; man giebt ihnen zu diesem Behuf Körper von doppelter Länge und enger Mensur, sowie einen Anblasestrom von solcher Kraft, daß er die Bewegung der Tonwelle in das nächste Vielfache, also das Doppelte ihrer Schwingungszahl verwandeln kann. Die überblasenden Stimmen, die ja im Grund genommen Doppelinstrumente darstellen, haben einen helleren und stärkeren Ton, als die andern. Vgl. das Weitere hierüber im Art. „Überblasen".

Oberwerk nennt man jetzt gewöhnlich dasjenige Pfeifenwerk einer Orgel, das auf dem Obermanual (vgl. den Art.) gespielt wird, ohne Rücksicht auf die Lage der Windlade, auf der es steht. Die älteren Orgelbauer unterschieden in diesem Punkt strenger und verstanden unter Oberwerk die über der Lade des Hauptwerks liegende Windlade mit den auf ihr stehenden Registern, die allerdings auch fast immer auf dem Obermanual gespielt wurden.[1]) Die Engländer bezeichnen das Oberwerk als „Swell", weil es bei ihnen meist im Schwell- oder Echokasten eingeschlossen ist. — Die Frage, von welcher Stimmenzahl an ein Oberwerk (eine zweite Manualwindlade) disponiert werden soll, wurde schon im Art. „Manual" besprochen. Bei der Disposition des Oberwerks ist dasselbe zunächst als Werk für sich, und dann in seinem Verhältnis zum Hauptwerk zu betrachten. Sein Gesamtton soll sich charakteristisch von dem des Hauptwerks unterscheiden; während dieser voll und kräftig sein muß, soll der des Oberwerks zarteren, lieblichen Gesamtcharakter

[1]) Streng wurde übrigens bei diesen Benennungen auf die Lage der Windladen nie Rücksicht genommen: bei Prätorius, Synt. mus. II. 1619 ist in den meisten Dispositionen das, was wir jetzt Hauptwerk nennen als „Oberwerk" bezeichnet, offenbar im Verhältnis zum Rückpositiv, dessen Lade ja tiefer lag als die Hauptwerkslade, und das überdies auch immer auf dem Untermanual gespielt wurde. Auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 236 und anderwärts bezeichnet das Hauptmanual noch als „Oberwerk" und S. 248 gar als „Oberhauptwerk".

haben. Daher erhält letzteres Grundstimmen von engerer Mensur,[1] und ebenso eine geringere Anzahl entsprechend mensurierter Hülfsstimmen.[2])

Obligat im Sinne von wesentlich, unentbehrlich, bezeichnet im Stimmengewebe eines Musikstückes jede Stimme, die einen integrierenden Teil dieses Gewebes ausmacht und also, wenn das ganze Stück stilgemäß zur Ausführung kommen soll, nicht weggelassen werden darf. — Seb. Bach hat in seinen Kirchenwerken zahlreiche Stücke, Arien u. dgl. geschrieben, in denen er der vom Kontinuo und Orchester begleiteten Sologesangstimme ein obligates Instrument (Violine, Oboe u. a.) beigegeben hat, — mit welch herrlicher Wirkung ist aus Stücken, wie z. B. dem „Laudamus te" und „Benedictus" der H-moll-Messe jetzt hinlänglich bekannt. — Die deutsche Orgelkunst hat namentlich auch das obligate Pedalspiel, den selbständigen Vortrag einer mit den auf dem Manual zu spielenden andern Stimmen eines Orgelstückes kontrapunktierenden Baßstimme auf dem Pedal, in einer Weise ausgebildet, daß dasselbe ein charakteristisches Merkmal, wie der kunstmäßigen Orgelmusik überhaupt, so der kirchlichen im besondern geworden ist. Solch obligates Pedalspiel sich anzueignen, sind namentlich angehende Orgelspieler von den allerersten Übungen an mit eiserner Konsequenz anzuhalten, da die Erfahrung lehrt, daß die leidige Gewohnheit, den Baß in der linken Hand mitzuspielen, wenn sie einmal angenommen ist, nur sehr schwer wieder abgelegt werden kann.

---

[1]) Unrichtig ist aber, wenn v. Dommer, Musik. Lexikon. 1865. S. 623 meint: „Die Stimmen des Oberwerks haben kleineres Fußmaß als die des Hauptwerks." Er wird doch die alten Positive mit Principal 4' als Grundstimme und anderen kleinen Schreiern nicht etwa zurückwünschen.

[2]) Als Beispiele der Besetzung des Oberwerks in zweimanualigen Orgeln führen wir drei Dispositionen von E. F. Walcker an: a) ein kleines Werk von 10 kl. Stn.: **HW.** 1. Principal 8'. 2. Bourdon 8'. 3. Viola di Gamba 8'. 4. Oktav 4'. 5. Mixtur 2⅔' 3fach **OW.** 6. Salicional 8'. 7. Liebl. Gedackt 8'. 8. Flöte 4'. **Ped.** 9. Subbaß 16'. 10. Violoncello 8'. — b) ein Werk von 20 kl. Stn.: **HW.** 1. Principal 8'. 2. Bourdon 16'. 3. Viola di Gamba 8'. 4. Flöte 8'. 5. Trompete 8'. 6. Salicional 8'. 7. Oktav 4'. 8. Rohrflöte 4'. 9. Oktav 2'. 10. Mixtur 2⅔. 4fach. **OW.** 11. Geigenprincipal 8'. 12. Liebl. Gedackt 8'. 13. Spitzflöte 8'. 14. Klarinette 8'. 15. Traversflöte 4'. 16. Fugara 4'. **Ped.** 17. Subbaß 16'. 18. Violonbaß 16'. 19. Violoncello 8'. 20. Oktavbaß 8'. — c) ein größeres Werk mit 30 kl. Stn.: **HW.** 1. Principal 16'. 2. Bourdon 8'. 3. Principal 8'. 4. Viola di Gamba 8'. 5. Hohlflöte 8'. 6. Spitzflöte 8'. 7. Aoline 8'. 8. Trompete 8'. 9. Oktav 4'. 10. Rohrflöte 4'. 11. Gemshorn 4'. 12. Oktav 2'. 13. Quinte 5⅓'. 14. Mixtur 2⅔'. 5 fach. **OW.** 15. Principal 8'. 16. Liebl. Gedackt 8'. 17. Salicional 8'. 18. Gemshorn 8'. 19. Dolce 8'. 20. Klarinette 8'. 21. Fugara 4'. 22. Traversflöte 4'. 23. Kornett 8' Ton. 5fach. **Ped.** 24. Principalbaß 16'. 25. Violonbaß 16'. 26. Subbaß 16'. 27. Posaunenbaß 16'. 28. Quintbaß 10⅔'. 29. Oktavbaß 8'. 30. Violoncello 8'. — Das Werkchen unter a) dürfte an der Grenze nach unten stehen, von der an gewöhnlich ein Oberwerk disponiert wird, das Werk unter c) aber an der nach oben, von wo an die Stimmen meist auf 3 Manuale verteilt werden.

Oboe, franz. Hautbois, eine Zungenstimme der Orgel, welche den Ton des gleichnamigen Orchesterinstruments nachahmen soll. Sie ist aus der alten Schalmei hervorgegangen,[1]) welche als Instrument den Diskant des Quartetts der Pommer oder Bombarden (Baß-, Tenor-, Alt-Pommer) bildete. Die Oboe war eine kleine Schalmei,[2]) und scheint als Orchesterinstrument zuerst in Frankreich bekannt gewesen zu sein; dort erhielt sie den Namen Hautbois, der dann in Oboe italianisiert wurde; in Deutschland hieß sie deswegen auch französische Schalmei. — Als Orgelregister war die Oboe im vorigen Jahrhundert „mit der Schalmei noch fast eins", und Gottfried Silbermann z. B. disponierte sie auch immer unter diesem Namen. Jetzt ist sie eine der feineren Zungenstimmen und wird in den meisten größeren Orgelwerken auf eines der Nebenmanuale gesetzt, wo sie mit der Klarinette alterniert. Sie ist ihrer Natur nach Diskantstimme, geht also nur durch die höheren Oktaven von c^1 an aufwärts und wird im Baß durch Fagott ergänzt, im Notfall auch in eine zart streichende Labialstimme übergeführt. Ihre gewöhnliche Tongröße ist daher 8' und nur ausnahmsweise kommt sie auch im 4- und 16-Fußton vor.[3]) Die meisten Orgelbauer der Gegenwart bauen die Oboe mit durchschlagenden Zungen, weil nach Allihns Meinung „die Schärfe, Klangfarbe und Reinheit des wirklichen Oboetones wahrscheinlich durch freischwingende Zungen, wenn sie zweckmäßige Mensur haben, vollkommener zu erreichen sein wird, als durch aufschlagende."[4]) Bei dieser Bauweise verlangt die Oboe, wenn ihr Ton charakteristisch scharf und spitz bleiben und nicht stumpf oder voll werden soll, kurze, konische, oben durch eine umgekehrt konische Stürze stark erweiterte Schallbecher. Wird sie mit aufschlagenden Zungen hergestellt, so wird der Oboeton außer durch noch schmälere Zungen, als die durchschlagende schon hat, durch enge cylindrische oder konische Schallbecher und teilweise Deckung derselben zu erreichen gesucht.[5]) Die Oboe dient teils als feine

[1]) Doch kommt bei Biermann, Organogr. spec. Hild. 1738. S. 19 auch eine „Hautboe oder Krummhorn, so sehr delikat intoniert" vor.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 37. 38, sowie die Abbildungen in der Sciagraphia. Tab. VI. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 427. 428, und Mus. mech. organ. I. S. 104. 105.

[3]) Im 4-Fußton z. B. in der älteren Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle von Christoph Cuncius, die Seb. Bach 1716 revidierte und an der Wilh. Friedemann Bach 1747—1764 Organist war, — und in der neuen Walckerschen Orgel im Dom zu Riga. 1883. Eine „Double Hautboy" 16' führen Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 144 an.

[4]) Vgl. Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 288. Im Atlas zu diesem Werk Taf. XI. Fig. 11 auch die Abbildung einer durchschlagenden Oboe.

[5]) Aufschlagend baute die Oboe z. B. Fr. Schulze, vgl. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 23; von Meistern der Gegenwart z. B. Giseke in Göttingen und Fr. W. Sonreck in Köln; vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 37. Nach Allihn, a. a. O. S. 374. 375 baut Giseke die aufschlagende Oboe mit gedeckten, konischen Aufsätzen, die in dem oben flach gewölbten Deckel ein ziemlich kleines Loch, oder am Mantel, unterhalb des Deckels einen kleinen Stimmschlitz erhalten, mittelst dessen sich bei der Intonation die

Solostimme — und wird als solche bei Walcker und andern süddeutschen und schweizerischen Orgelbauern öfters mit einer eigenen Schwellvorrichtung versehen —, teils zur Mischung mit fein intonierten Labialstimmen, und kommt in großen englischen und französischen Orgeln auch mehrfach im selben Werk vor.[1]) — Noch haben wir hier zweier Blasinstrumente aus der Familie der Oboe zu gedenken, weil sie namentlich in Seb. Bachs Kirchenmusik vielfach verwendet und von ihm öfters mit wichtigen Solo- und konzertierenden Partien bedacht sind. Das eine dieser Instrumente ist die

Oboe d'amore (Hautbois d'amour), die der gewöhnlichen Oboe nach Einrichtung und Tonumfang gleich ist, aber eine kleine Terz tiefer als diese steht (Oboe: Tonumfang c^1—d^3 chromatisch; Oboe d'amore: Tonumfang klein a—a^2 h^2) und die Mitte zwischen ihr und dem Englisch Horn (Cor anglais, Corno inglese, Tonumfang von klein f—c^3 chromatisch) hält. Den seinem Namen entsprechenden weicheren, mehr verschleierten Toncharakter erhielt dieses Instrument durch seine annähernd kugelige, nur mit einem verhältnismäßig kleinen Schalloch versehene, also halbgedeckte Schallstürze, die eben das „Amour-Stück" genannt wurde.[2]) Jetzt läßt man die in Bachs Partituren vorkommenden Oboe d'amore-Partien[3]) in Ermangelung des Originalinstruments meist von der gewöhnlichen Oboe ausführen; doch reicht sie hiezu an Tonumfang nicht immer aus,[4]) daher hat man eben im Interesse der originalgetreuen Darstellung Bachscher Werke die Oboe d'amore auch wieder neu gebaut.[5]) — Auch als Orgelregister scheint eine „Hautbois d'amour" früher vorgekommen zu sein und wird als solches noch 1825 (1800) so beschrieben: „Hat mit Oboe viel Ähnliches, doch muß sie, wie die Vox humana halb gedeckt

---

Klangfarbe verändern läßt. — Hinsichtlich der weiteren Einrichtung der Oboe führen wir als Beispiel noch die durchschlagende von Fr. Ladegast im II. Man. der Domorgel zu Schwerin an. Sie hat nach Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 63 „Zungen und Platten von Messing, Stiefel aus Hartholz, Köpfe aus Birnbaumholz, poliert, in der obersten Oktave aus Messing, und Körper aus 14lötigem Zinn."

[1]) So hat z. B. Henry Willis in der Orgel der St. Georgs Hall zu Liverpool auf dem II., III. u. IV. Man. je eine Oboe 8' (unter dem Namen „Orchestral Oboe"); auch Edm. Schulze setzte in der Kirchenorgel zu Doncaster (94 kl. Stn., 1857—1862 erbaut) zwei Oboen.

[2]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 105: „Hautbois d'amour gehet etwas doucer, weil der Kessel enger, und sie also wie mehr gedeckt ist." Ders. Anleit. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 427. Anm. p.

[3]) Beispielsweise nennen wir nur die Arie „Bereite dich Zion", Nr. 4 im 1. Teil des „Weihnachts-Oratoriums." Ausg. der Bach-Ges. V. 2. Lief.

[4]) In Nr. 7 des „Weihnachts-Oratoriums" z. B. kommt in der Oboe d'amore-Partie klein a vor, was unterhalb des Umfangs der gewöhnlichen Oboe liegt.

[5]) Vgl. Grove, Diction. of Music. II. S. 489, wo bemerkt ist, daß der Instrumentenmacher Mahillon in Brüssel nach Gevaërts Zeichnung eine Oboe d'amore gebaut habe, welche in London verwendet worden sei. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 625.

sein. Man findet sie zu 8-Fußton, und kleiner darf sie ihrer Natur nach auch nicht sein."[1]) — Ein anderes Instrument dieser Art war die

Oboe di caccia (d. h. Jagd-, Jäger-Oboe), auch Fagottino und von Seb. Bach „Taille de Basson" (d. h. Tenorfagott) genannt.[2]) Aus dieser letzteren Benennung geht deutlich genug hervor, daß diese Oboe eine Abart des Fagotts, ein solcher kleineren Kalibers (Fagottino) ist, wie sie es sein mußte, wenn sie zur Ausführung von Tenorpartien (Tenorfagott; Umfang klein f oder es—c³) dienen sollte. Man hat sie neuerdings gleichwohl häufig mit dem Englisch Horn, einem Alt-Instrument verwechselt.[3]) Auch die Oboe di caccia ist in der Gegenwart neu gebaut worden und wird in Bachaufführungen wieder verwendet.

Obtusa (sc. vox), eine dumpfklingende Stimme, auch obtusior, stumpfer, im Vergleich mit andern Stimmen nannten die alten Orgelbauer öfters gedackte Stimmen von 8′ und 16′ Ton, wenn sie den durch dies Epitheton bezeichneten Klangcharakter hatten.[4]) Jetzt sind derartige Registerbezeichnungen, zu denen auch „Pressior", „Humangedackt" u. a. gehören, längst obsolet geworden.

O Christe, der du uns zu gut, Choral. Johann Horns Lied „Vom Abentmal des Herren Jesu Christi" erschien im G.-B. der Böhm. Br. von 1544. Bl. CXLVIII, und kam durch das Verwaldtsche G.-B. Leipzig 1586. II. Nr. XXXVIII in den deutschen Kirchengesang.[5]) Seine eigene Melodie heißt an derselben Stelle (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 355. S. 101):
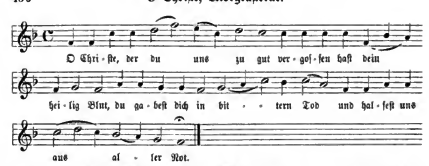
[1]) Vgl. Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel. (1800) 1825. S. 158. Auch schon bei Biermann, Organogr. spec. Hild. 1738. S. 9. 11. 12. 20 kommt eine „Lieblich Hantboe" mehrfach vor.

[2]) Bach verwendet dies Instrument z. B. in der Hirten-Sinfonie und andern Sätzen des „Weihnachts-Oratoriums"; auch in der Johannis-Passion steht ein Tenor-Arioso mit 2 Flöten, 2 Oboe di caccia und Streichquartett, worauf eine Arie für Sopran, Flöte, Oboe di caccia und Continno folgt. In zwei Sätzen von Jos. Haydns Stabat mater sind ebenfalls 2 Oboi di caccia obbligati verlangt

[3]) Vgl. Grove, Diction. of Music. II. S. 489, wo William H. Stone eifrig gegen solche Verwechslung spricht. Er sagt: „the corno inglese is essentially an oboe lowered through a fifth, the real oboe di caccia is a bassoon raised a fourth. It therefore carries upwards the bass tone of the latter, rather than depresses the essentially treble quality of the oboe."

[4]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 380. Anm. n; ders. Mus. mech. org. 1768. I. S. 99 u. 116. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 79. 80 legt der „Offenflöt" den fraglichen Toncharakter bei, was Kothe in der 4. Ausg. 1887. S. 145 mit Recht verbessert hat.

[5]) Es ist die Umaebeitung des Liedes „Christus, der Here vergoß sein Blut" von Michael Weiße. 1531. Vgl. dieses bei Wackernagel, Kirchenlied. 1841. Nr. 327. S. 250. Das Hornsche Lied bei Wackernagel, ebendas. Nr. 400. S. 316. 317, und bei Mützell, Geistl. Lieder, I. Nr. 119. S. 178—180.



und ist bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 87. S. 39 mit einem Tonsatz von Tucher, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 273. S. 437 mit einem solchen von Friedrich Riegel neu gedruckt.

O Christe, Morgensterne, Choral, dessen Melodie — „nach Tongang und Rhythmus eine liebliche, echte Volksweise", ursprünglich einem Tagelied aus der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts zugehörig — bis jetzt nur mehr aus ihrer ersten geistlichen Verwendung bekannt ist. Das geistliche Lied, als Umdichtung des weltlichen Tageliedes „Er ist der Morgensterne, er leucht' mit hellem Schein",[1]) gehört den letzten Decennien des 16. Jahrhunderts an und erschien zuerst in Einzeldrucken, dann in dem Zach. Beerwaldtschen G.-B. Leipz. 1586. II. Nr. CLVIII.[2]) Aus der gleichen Zeit ist auch die erste geistliche Verwendung der Melodie bekannt: sie steht in Joh. Lauterbachs Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum. Lipsiae 1585, aber noch nicht mit unsrem Liede, sondern mit einem andern „Thut nicht ihr Christen zagen".[3]) Die älteste festgestellte Quelle, in der die Melodie mit unsrem Liede verbunden erschien, ist Barth. Gesius „Ein ander new Opus Geistlicher deutscher Lieder ꝛc." Frankf. a. d. O. 1605 (II. Teil des Kantionals von Gesius; auch im III. Teil. 1607. S. XCVII).[4])
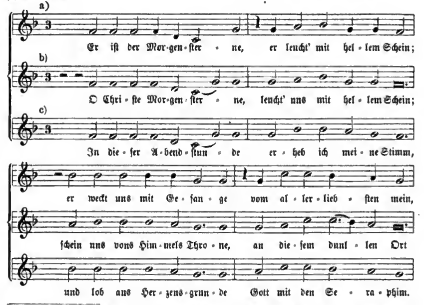
[1]) Vgl. dasselbe bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch. 1877. S. 206 aus einer Sammlung „Bergkreyen" von 1536 (Königl. Bibl. Berl. Yd 5006); Uhland, Volkslieder 1844 bis 1846. Nr. 76B; Vilmar, Volkslieder. 1867. S. 119.

[2]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied V. Nr. 12 (I. S. 799), wo das Lied aus „Zwey Schöne newe Lider. Leipzig bey Nickel Nerlich Formschneider 1579" mitgeteilt ist, und Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 569. S. 1031. Der Verfasser desselben kann jedoch weder Basil. Förtsch, noch Michael Walther, denen es mehrfach zugeschrieben wurde, sein. Vgl. Wetzel, Hymnop. III. S. 358, Rambach, Anthol. II. S. 163, und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 135. —

[3]) Vgl. Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 317. S. 211. Auch in dem kath. G.-B. von Nik. Beuttner. Gratz 1602. II. Nr. 90; 7. Ausg. 1660. II. Nr. 75. Bl. 367 findet sie sich unter der Überschrift „Der Ehestand, im Thon: O Christe, Morgensterne" zu einem halbweltlichen Ansingelied bei Hochzeiten „Gott zu lob vnd auch zu Ehren" verwendet. Vgl. Böhme, a. a. O. S. 207, und Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 161.
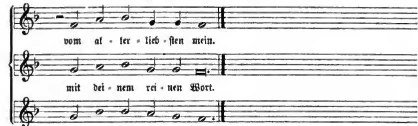
[4]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 139. S. 63, wo auch des Gesius Tonsatz mitgeteilt

Diese Verbindung hielten die älteren Gesangbücher und Kantionale, wie Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. LXVIII und Nr. LXIX (in C- und F-dur), Dresdner G.-B. 1625. S. 597, Schein, Kantional 1627. Nr. 93. S. 185, Vopelius, New Leipz. G.-B. 1682. S. 546 u. a., sowie manche spätere Gesang- und Choralbücher, wie Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 632. S. 415, Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 144. S. 158, Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 198. S. 143 u. a. fest. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an erschien dann aber unsre Melodie auf das Abendlied „In dieser Abendstunde", in dessen späterer, kirchenüblich gewordener Fassung,[1]) übertragen, und zwar zuerst bei Joh. Crüger, Praxis piet. mel. 1648. S. 37, im Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 52, der Praxis 1656. S. 52, Frankf. Praxis 1666. S. 54 (1680. Nr. 46. S. 53. 54) u. s. w. Durch den Einfluß der Crügerschen Gesangbücher erlangte diese Übertragung bald allgemeine Verbreitung; vgl. Telemann, Ch.-B. 1731. Nr. 431. S. 178; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 482; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 50. S. 16 u. v. a. Wir geben die Melodie: a) in der ältesten Zeichnung bei Lauterbach 1585; b) in der in den älteren Kantionalen (bei Gesius, Prätorius, Schein u. s. w.) üblichen, und c) in der Fassung der Crügerschen Praxis:



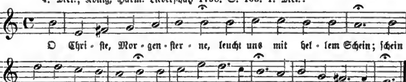
ist. Derselbe Satz bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 457. S. 670; Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 192—193 geben den Tonsatz Joh. Herm. Scheins von 1627.

[1]) Dies Lied, ursprünglich von Joh. Mühlmann gedichtet (vgl. Wackernagel, Kirchenlied.
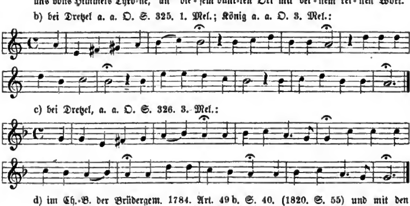


Neben dieser originalen Form der Melodie in Dur haben sich noch eine ganze Reihe von Varianten in Moll (E-moll, A-moll, G-moll) herausgebildet, durch die Choralbücher des 18. Jahrhunderts verbreitet — Dretzel 1731 bringt deren nicht weniger als 5, von denen König 1738 3 recipiert hat —, und teilweise bis zur Gegenwart erhalten; die folgenden dürften die wichtigsten derselben sein:

a) bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 281. S. 172. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 326. 4. Mel.; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 163. 1. Mel.:



b) bei Dretzel a. a. O. S. 325. 1. Mel.; König a. a. O. 3. Mel.:
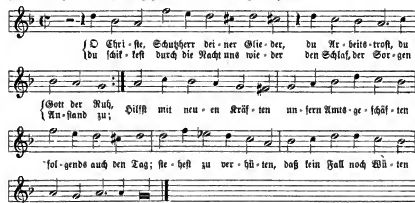


c) bei Dretzel, a. a. O. S. 326. 3. Mel.:

d) im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 49 b. S. 40. (1820. S. 55) und mit den in kleinen Noten angedeuteten Abweichungen bei Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 247. S. 88:

V. Nr. 698; Mützell, Geistl. Lieder. III. Nr. 525. S. 962. 963), erlangte in einer Umdichtung von Heinrich Cäsar (Mützell, a. a. O. S. 962 aus dem Königsb. G.-B. 1650. S. 650) kirchliche Geltung.



O Christe, Schutzherr deiner Glieder, Choral. Heinrich Albert hatte seinem Abendlied in den „Arien ꝛc." V. Teil. 1643. Nr. 5 eine von ihm erfundene eigene Weise mitgegeben,[2]) die im Original heißt:
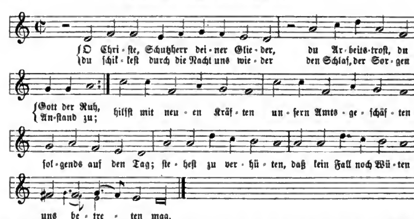


Sie war z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 888. S. 1164, mit „Alberti" bezeichnet, aufgenommen, und noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 33a. S. 268, Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1121. S. 481 und Reinhardt-Jensen, Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 89. S. 68 erhalten. — Eine zweite Melodie hat Johann Crüger für das Lied gesungen. Sie steht in seiner Praxis piet. mel. 1661[3]) mit „J. C." unterzeichnet und lautet in der Zeichnung des Nürnb. G.-Bs. 1677. Nr. 834. S. 888 mit der durch die kleinen Noten angedeuteten Abweichung der Frankfurter Praxis 1680. Nr. 49. S. 56. 57 in der Schlußzeile:

---

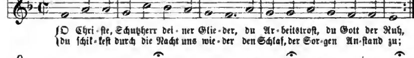
[1]) Als eine weitere Variante dürfte noch die Mel. „O Mensch, schau Jesum Christum an" (vgl. den Art.), anzusehen sein, die bei Seb. Bach, Choralges. 1786. III. Nr. 203 (1832, Nr. 203. S. 117) vorkommt und die v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 75 Bach als Erfinder zuschreiben wollte, während sie Erk, Bachs Choralges. II. S. 125 schon aus der Praxis piet. mel. 1703. Nr. 459. S. 505 (1729. S. 515) nachgewiesen hat. — Ziemlich überflüssig mag eine zweite, moderne Melodie für unser Lied erscheinen, die Kocher, Zionsharfe I. Nr. 1103. S. 515 als seine eigene Hervorbringung mitteilt.
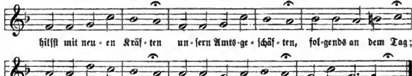
[2]) Vgl. den Abdruck des Originalsatzes (Melodie und Baß) bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Notenbeisp. Nr. 67. S. 50.

[3]) Nach Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 76 stand sie wahrscheinlich schon in den beiden vorangehenden Ausg. der Praxis von 1659 und 1660.



Sie hat am wenigsten Eingang gefunden; doch ist sie im neuen Ch.-B. der Prov. Brandenb. 1888. Nr. 131. S. 83 zu „O Licht geboren aus dem Lichte“ erhalten. Die dritte Weise unsres Liedes endlich erschien bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 440. S. 250 in folgender Zeichnung:
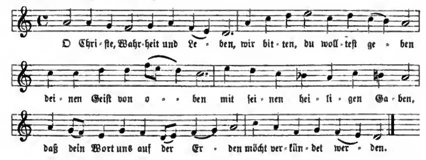




Sie ist als alleinige Melodie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 485 aufgenommen, steht auch noch bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 33b. S. 268 bis 269, Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1122. S. 482, und Reinhardt-Jensen, Ch.-B. Nachtrag 1838. Nr. 90. S. 69 u. a.

O Christe, Wahrheit und Leben, Choral. Das Lied Michael Weißes hatte im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Blatt N. IXa die Überschrift: „Wenn man das Evangelion hat gelesen, ehe man es ausleget, werd gesungen. Im thon Begeren wir“,[1]) war also noch ohne eigene Melodie. Diese erhielt es im zweiten G.-B. von 1544 und kam mit derselben aus dem G.-B. von 1566 durch

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 415; Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. I. Nr. 114. S. 170. 171; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 135. 136.

das Erfurter G.-B. von Nik. Stenger 1663 in den deutschen evangelischen Kirchengesang,[1]) in dem es sich bis zur Gegenwart erhalten hat (z. B. im Halberst. G.-B. 1855. Nr. 937). Die Melodie findet sich bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 122, Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 209. S. 181 u. a., auch noch bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 248. S. 89, wo sie nach dem G.-B. von 1566 so gezeichnet ist:



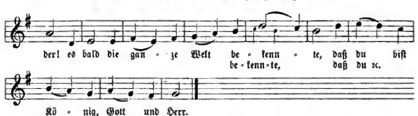
Octava, Oktav, als Orgelregister, sowie die Zusammensetzungen des Wortes Oktav- zu einigen hieher gehörigen technischen Ausdrücken wie Oktavgattungen (Species octavae), Oktavteilung bei den Kirchentönen u. s. w. vgl. in dem Art. „Oktav" u. s. w.

O daß doch bald dein Feuer brennte, Choral. Von diesem „herrlichen Missionslied", das in den Gesangbüchern der Gegenwart ziemlich verbreitet ist, sowie von seiner eigenen Melodie ist die Herkunft noch nicht sicher festgestellt.[2]) Die älteste Quelle der Melodie ist bis zur Stunde Schichts Ch.-B. 1819. II. Nr. 781. S. 346, wo sie in der Rubrik: „Nachtrag. Schweizer geistliche Lieder" in dieser Zeichnung steht:

O daß doch bald dein Feu - er brenn-te, du un - aussprech-lich Lie-ben-

[1]) Nach v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 287. 288 als eines der letzten Lieder, die von den Böhm. Brüdern herübergenommen worden sind.

[2]) Knapp, Evang. Liederschatz. 2. Aufl. 1850. Nr. 736. S. 349 und S. 1309, und Koch, Gesch. des Kirchenlieds. V. S. 150 nennen den Dichter Johann Ludwig Frickert, ohne irgend welchen Anhaltspunkt hiefür angeben zu können. Ihnen folgt Weber, Das Zürcher G-B. 1872. S. 131. Dagegen schreiben es die G.-BB., die das Lied bringen (z. B. Minden-Ravensb. G.-B. 1853; Basler G.-B. 1854; Elberf. luth. G.-B. 1857; Pfälz. G.-B. 1859 u. a.) dem frommen württ. Pfarrer Johann Ludwig Fricker (1729—1766) zu, und auch Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 415 und II. S. 137 acceptiert bis auf weiteres diese Annahme wohl mit Recht.
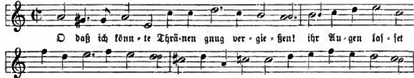


Mit der durch kleine Noten angedeuteten Abänderung findet sich diese Weise im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 129. S. 194, im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 120. S. 193, und im neuen „G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz" (Probedruck) 1886. Nr. 234. S. 254, während sie Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 262. S. 119 in Schichts Form bringt, worin ihm Jakob und Richter Ch.-B. I. 1873. Nr. 264. S. 234 folgen. Auch Kocher bezeichnet sie in seinem Register einfach als „Schweizer Melodie".[1]) Sonst ist die Melodie hauptsächlich in pietistischen Choralbüchern fortgepflanzt; die kirchlichen Gesangbücher verweisen das Lied meist auf andere Weisen.[2])
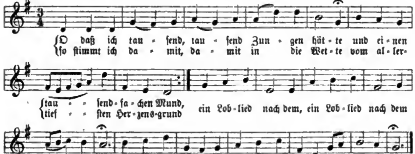
O daß ich könnte Thränen gnug vergießen, Choral. Gottfried Wilhelm Sacers Passionslied war zuerst im Stralsunder G.-B. 1665. S. 60 gedruckt erschienen und hier auf die Weise „Wend deinen Zorn ab ꝛc." (Metr. „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen") verwiesen. Eine eigene Melodie von Peter Sohren erhielt es in der Frankf. Praxis piet. mel. 1676. S. 246. Dieselbe wurde zwar in einigen späteren Ausgaben dieses Gesangbuchs fortgepflanzt und von ihrem Erfinder auch in seinen „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 192. S. 248 herübergenommen, fand aber gleichwohl keinen weiteren Eingang, da für dieses Metrum bereits mehrere passende Melodien im Kirchengebrauch waren. Sie heißt 1676 (sowie mit den in kleinen Noten angedeuteten Änderungen von 1683):

[1]) Der schweizerische Hymnologe Heinrich Weber, a. a. O. sagt über die Mel.: „sie wird einem J. H. Tscherlisky zugeschrieben und findet sich in Goßners Andachten (?; vielleicht ist das bekannte Goßnersche „Schatzkästlein" gemeint, das aber nach Allg. deutsche Biogr. IX. S. 410 erst 1825 erschien) und in der „Harmonika" 1832", und das Drei Kant. G.-B. S. 492, sowie Szadrowsky, Ch.-B. Frauenfeld 1873. S. XX wiederholen diese Angaben. Allein im Goßnerschen Ch.-B. Leipz. 1825. Nr. 17. S. 12 steht sie anonym, während eine ganze Anzahl anderer von Tscherlitzky (vgl. den Art.) erfundener Melodien regelmäßig mit „J. H. Tscherlitzky" bezeichnet sind.

[2]) Das Baseler G.-B. 1854. Nr. 106. S. 120—121, das Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 52. S. 48, auch Zahn, Psalter u. Harfe 1886. Nr. 169. S. 110 übertragen auf unser Lied die Mel. des 140. Psalms und der Zehen Gebote aus dem reformierten Liedpsalter, die wir in unsrer Weise „Wenn wir in höchsten Nöten sein" (vgl. den Art.) ebenfalls haben. Das Pfälzer G.-B. 1859. S. 602 nimmt zwei Strophen zusammen und überschreibt die Mel. „Wie groß ist des Allmächtgen Güte", ebenso das G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 173. S. 148, das die Mel. „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet" beigegeben hat. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 verweist auf „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen."



O daß ich tausend Zungen hätte, Choral. In seiner ältesten Quelle, dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 496. S. 774, hatte dieses herrliche Loblied des Pfarrers Johann Mentzer zu Kemnitz bei Bernstadt in Schlesien (1658—1734) noch keine eigene Weise, sondern war auf die freilich wenig passende Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ verwiesen. Später erhielt es dann bei Freylinghausen eine erste eigene Melodie, die in der Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1223. S. 826 heißt:
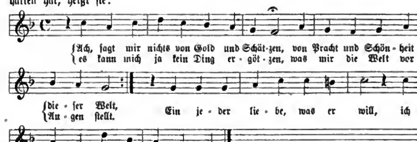


Sie war aber als eine echte Ausprägung der Halleschen Singart in keiner Hinsicht dazu angethan, die kirchliche Melodie unsres Liedes zu werden.[2]) Dies wurden erst zwei Weisen, die mit ihr ziemlich aus der gleichen Zeit stammen. Die eine derselben, die wir als die zweite Melodie aufführen, ist zwar eine entlehnte, aber

[1]) Zahn, Melodien I. Nr. 1002. S. 269 teilt eine zweite Mel. zu unsrem Liede aus dem Dresdner Kirchen- und Haus-G.-B. 1694. Nr. 71 mit; allein diese ist von so geringem musikalischem Werte, daß man begreift, warum sie über ihre Quelle gar nicht hinaus gekommen ist.
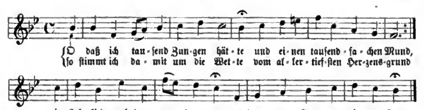
[2]) Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Vorr. S. II. III hatte schon darauf aufmerksam gemacht, daß diese Mel. den „Charakter einer Menuet“ habe. Döring, Choralkunde 1865. S. 166 nennt sie eine „anmutige und vermutlich vom Dichter selbst untergelegte Melodie“, muß aber dann doch im selben Atem „das Tändelnde und Unangemessene“ derselben zugestehen.

sie ist unsrem Liede jetzt vollständig zu eigen geworden. Sie stammt aus Königs, Harm. Liederschatz 1738. S. 202, gehörte ursprünglich dem Liede des Angelus Silesius „Ach sagt mir nichts von Gold und Schätzen" zu, und ist vielleicht von Joh. Balth. König selbst gesungen. Im Original, das sich unverändert erhalten hat, heißt sie:



Einer der ersten, der diese Singweise auf unser Lied anwandte, ist wohl Kühnau in seinem Ch.-B. II. 1790. Nr. 146. S. 160 gewesen; darum heißt sie auch in manchen älteren Choralbüchern, wie z. B. bei Schicht, Ch.-B. I. Nr. 88. S. 29 eine „Berliner Melodie",[1]) und ist jedenfalls hauptsächlich durch den Einfluß, den das genannte Choralbuch seinerzeit übte, mit dem Liede zusammen verbreitet worden. Diese Verbreitung ist jetzt eine ziemlich allgemeine geworden: die Weise steht mit unsrem Liede z. B. bei Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 103. S. 298; Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 71 (Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 114. S. 122); Reinhardt-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 105. S. 75; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 70. S. 54; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 71. S. 63; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 249a. S. 89; Ch.-B für Brdb. 1859. Nr. 12. S. 5 (unter dem Originalnamen); Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 211. S. 172; Hentschel, Ch.-B. Nr. 144. S. 86; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 135. S. 69; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 136. S. 80; Ch.-B. der Prov. Sachsen 1886. Nr. 131. S. 89; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 123. S. 113; Schlef. Mel.-Buch 1880. Nr. 132b. S. 35; Bad. vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 68. S. 84. 85 u. s. w.; auch in schweizerischen Gesangbüchern, wie dem Baseler G.-B. 1854. Nr. 175. S. 189. 190; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 18. S. 34; G.-B. für die ev. Kirche der deutschen Schweiz 1886. Nr. 12. S. 18. 19. — Die dritte Melodie unsres Liedes ist eine eigene, und ihre Quelle ein handschriftliches Choralbuch des Kantors Wagner in Langenöls in Schlesien, vom Jahr 1742, dann das Reimannsche Ch.-B. 1747. Nr. 355. S. 117. Sie heißt im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 106c. S. 78 (Ausg. von 1820. S. 109):

[1]) Auch der Verfasser des Aufsatzes über die Melodien zu „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Euterpe 1861. S. 153 bezeichnet sie noch so.



Sie ist hauptsächlich in Schlesien und der Lausitz im Kirchengebrauch und steht im Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 132a. S. 35, bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 122. S. 112. 113; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 104. S. 65; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 212. S. 173; Kawerau, Ch.-B. für Brdb. 1888. Nr. 123B. S. 78; auch in Sammlungen, wie Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes 1838. Nr. 412. S. 462; Ders., Zionsharfe I. 1855. Nr. 970. S. 456; Layriz, Kern I. Nr. 92. S. 57.[1])

Ode. Schon in der ersten christlichen Zeit unterschied man nach Eph. 5, 19 und Kol. 3, 16 drei Arten geistlicher Gesänge: Psalmen, Hymnen und Oden. Ob die Exegese recht habe, wenn sie unter „Psalmen" die alttestamentlichen Lieder des Davidischen Psalters, unter „Hymnen" diejenigen biblisch-poetischen Stellen, die später als Kantika (vgl. den Art.: Magnificat, Benedictus u. a.) des liturgischen Gesangs in Gebrauch kamen, unter „Oden" aber neue, in der ersten Christengemeine entstandene Gesänge verstanden wissen will, kann hier füglich dahingestellt gelassen werden.[2]) Wenn die ersten Christen neue Lieder singen wollten, so fanden sie neben andern Formen antik-griechischer Poesie auch die der Ode vor und konnten sie mit christlichem Inhalt füllen. Daß sie es in Wirklichkeit gethan haben, muß freilich sehr zweifelhaft erscheinen, wenn man bedenkt, daß von solchen urchristlichen Oden gar nichts sich erhalten hat. — Die moderne Ästhetik rechnet die Ode zu jener Art der Lyrik, in der „das Subjekt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu seinem Gegenstand hinaufsingt", und bezeichnet solche Lyrik „des Aufschwunges zum Gegenstand" als Hymnus. Durch Steigerung des Gefühlsschwunges kann der Hymnus zum Dithyrambus werden, aus diesem aber, wenn seine ungebundenen Rhythmen zur strengeren künstlerischen Form sich abklären und beruhigen, entsteht die Ode.[3]) Das

[1]) Noch kommen zwei Melodien in Betracht, die teilweise auf unser Lied übergegangen sind: die eine aus Dretzels Ch.-B. 1731, die das Bayr. Ch.-B. 1852, die andere aus M. G. Fischers Ch.-B. 1821, die thüringische Choralbücher auf das Lied anwenden. Die erste derselben hieß jedoch ursprünglich „Weil nichts Gemeiners ist, als Sterben", die andere „Wie lieblich ist doch, Herr, die Stätte", darum bringen wir sie erst in diesen Artikeln.

[2]) Vgl. hierüber Palmer, Evang. Hymn. 1865. S. 89. 90; Lange, Die kirchl. Hymnol. 1843. S. 29—32, sowie den Nachweis weiterer Litteratur in unsrem Art. „Hymnus". Bd. I. S. 618.

[3]) Vgl. Vischer, Ästhetik. III. § 890. S. 1348. Lange, a. a. O. Palmer, a. a. O.

deutsche evangelische Kirchenlied steht in der Mitte zwischen Hymnus und Ode, nimmt an den Eigenschaften beider teil und vereinigt sie zu der höheren Einheit, die es als echtes Lied darstellt.[1]) Doch ist auch eine ziemliche Anzahl evangelischer Kirchenlieder in antiken odischen Metren gedichtet worden: so in der Form der Sapphischen Ode Lieder wie „Dicimus grates tibi" von Melanchthon und „Aufer immensam" von Thymus mit ihren verschiedenen Übersetzungen, dann „Geliebten Freund', was thut ihr so verzagen" von Barth. Ringwaldt, „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" von Joh. Hermann, „Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine" von Apelles v. Löwenstern u. s. w. — in der Form der Alkäischen Ode die Lieder „Nun preiset alle" von Löwenstern, „Ich hab von ferne" von Hermes u. a. Daß die Dichter der rationalistischen Zeit, ein Gellert, Cramer, Klopstock u. a. ihre von kirchlichen Versmaßen abweichenden geistlichen Lieder, die freilich eben deswegen kaum als Kirchenlieder gelten können, Oden genannt haben, ist bekannt. Alle diese Lieder haben auch eine ganze Reihe von ihrem Metrum entsprechenden eigenen Melodien erhalten von Tritonius 1507 an, bis herab auf die Gegenwart.[2])
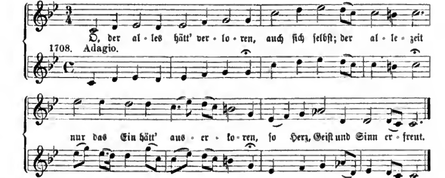
Odenwald, Theodor, ist am 3. Mai 1838 zu Frankenthal bei Gera im Fürstentum Reuß geboren. Er erhielt seine musikalische Bildung unter der Leitung des Kapellmeisters W. Tschirch und des Organisten A. Helfer in Gera und funktionierte schon von seinem 18. Jahre an als Präfekt des Kirchenchores, später als Gesanglehrer an einigen Schulen und von 1868 an als Dirigent eines von ihm gegründeten Gesangvereins daselbst. 1870 wurde er als Nachfolger Gottfr. Dörings Kantor an der Marienkirche und Gesanglehrer am Gymnasium zu Elbing und rief 1871 auch hier einen Kirchenchor ins Leben, den er bald zu schöner Leistungsfähigkeit emporbrachte. Seit 1882 wirkt O. als Gymnasialgesanglehrer und Kantor zu Hamburg, wo er ebenfalls einen Kirchenchor leitet. Von ihm erschien bis jetzt: ein Heft „Choräle und Grabgesänge" (als 1. Teil seiner „Gesänge für Gymnasien, Realschulen und Seminarien". Gera, Kanitz), sowie einige Vokalkompositionen (Psalmen, Chorlieder).

O der alles hätt' verloren, Choral. Es ist noch nicht sicher festgestellt, ob dieses 1703 ans Licht getretene Lied „voll Geist und Tiefe" Gottfried Arnold als Autor zugehöre, wie meist angenommen wird. Im Freylinghausenschen G.-B., und zwar in der 2. Ausgabe des 1. Teils 1705. Zugabe. Nr. 719. S. 1108

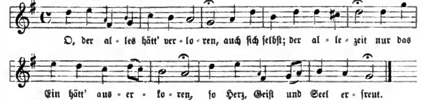
[1]) Es ist daher ziemlich überflüssig, unser Kirchenlied so rubricieren zu wollen, wie Lange, a. a. O. S. 31. 32 thut und z. B. zu unterscheiden: „Odenartige Lieder". Zu diesen gehören die christlichen Fest- und Lebenslieder, welche eine starke subjektive Innigkeit und Bewegung aussprechen, und vielfach eine aufgeregtere Form haben z. B. „Eins ist not"; „Wenn ich ihn nur habe".

[2]) Die sämtlichen Melodien für die Lieder des Sapphischen Maßes findet man jetzt zusammen bei Zahn, Melodien. I. Nr. 966—1032. S. 256—277.

erhielt es die folgende, anfänglich in dreiteiligem Takt stehende, in der 4. Ausg. von 1708) Ges.-Ausg. 1741. Nr. 818. S. 542. 543), sowie im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 555. S. 559 aber in vierteiligen Takt umgesetzt erscheinende eigene Melodie:
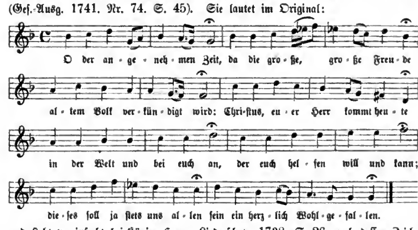


Sie hat allgemein kirchliche Geltung erlangt und wird öfters auf eine im Darmst. G.-B. 1698. S. 318 stehende Weise „Gott, so machst dus mit den Deinen" zurückgeführt, mit der sie in der ersten und letzten Zeile ziemlich übereinkommt, und überdies mit der bei Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 325. S. 198. 199 erscheinenden weiteren Weise „Ach, wann werd ich dahin kommen" in Verbindung gebracht.[1]) — Von weiteren Melodien, die unser Lied erhalten hat, ist nur die folgende als zweite noch anzuführen, da sie allein wenigstens in einige Sammlungen Aufnahme gefunden hat. Ihre Quelle ist das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 16c. S. 11 (Ausg. 1820. S. 15), wo sie im Original heißt:



[1]) So schon bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 406, der „Ach wann werd ich dahin kommen" mit der Anfangszeile unsrer Melodie giebt — es ist dieser Anfang übrigens schon bei Witt, wenn die dortige Generalbaß-Bezifferung in Betracht gezogen wird, zweifelhaft, und war auch bereits in Telemanns Ch.-B. 1730. Nr. 202. S. 99 geändert — und die 2. und 3. Zeile dieser letzteren als Variante derselben beisetzt; dann namentlich von Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 33. 223. 224. Vgl. auch Zahn, Euterpe. 1877. S. 172, wobei jedoch zu bemerken ist, daß dieser Choralforscher in seinem Psalter und Harfe. 1886. Nr. 273. S. 182 und Nr. 503. S. 344, sowie in seinen „Melodien". I. Nr. 1290a u. b. S. 341 auf diese Beziehungen nicht mehr zurückkommt.

Im genannten Ch.-B. ist die Weise mit dem Zeichen der „ganz neuen Melodien“ versehen, wird also wohl von Christian Gregor erfunden sein. Sie ist mitgeteilt bei Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 883. S. 391 („Dankt dem Herrn! mit frohen Gaben“) und bei Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes. 1838. Nr. 32. S. 45. 46 (zu „Gott wills machen, daß die Sachen“, und mit den durch kleine Noten angedeuteten Änderungen, um den unkirchlichen Septimensprung zu beseitigen) und Zionsharfe 1855. I. Nr. 439. S. 200 (zum selben Liede); doch hat der letztere Sammler ihre Herkunft nicht gekannt.[1])

O der angenehmen Zeit, Choral. Die Quelle für dieses Weihnachtslied von Joh. Eusebius Schmidt und die zugleich mit ihm ans Licht getretene eigene Melodie ist das Freylinghausensche G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 29. S. 35 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 74. S. 45). Sie lautet im Original:
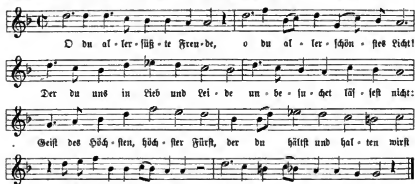


und steht vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 26, nach dessen Zeichnung sie Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1053. S. 812 neu haben abdrucken lassen. Doch hat weder das Lied noch die Melodie weitere Verbreitung im evangelischen Kirchengesang erlangt.
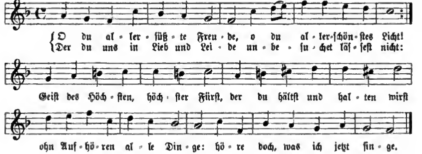
O du allersüßte Freude, Choral. Für dieses Pfingstlied Paulus Gerhardts, das in Joh. Crügers Praxis piet. mel. 1648. S. 271 zuerst gedruckt erschien, haben die alten Gesangbücher entweder „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“, oder, was unstreitig passender ist, „Freu dich sehr, o meine Seele“ als Melodie vorgeschrieben. Später hat dasselbe auch einige eigene Weisen erhalten. Die

[1]) Zwei weitere Weisen: die eine von Balth. Reimann in seinem Ch.-B. 1747. Nr. 200, die Chr. Gregor gekannt zu haben scheint, die andere von Joh. Balth. Rein, Vierst. Ch.-B. für Schleswig-Holstein, 1755. Nr. 168 vgl. man bei Zahn, Melodien. I. Nr. 1291 und 1292. S. 341. Sie sind über ihre Quellen nicht hinaus und noch weniger in den Kirchengesang gekommen.

erste, ältere dieser Melodien, von Peter Sohren, heißt in dessen G.-B. „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 311. S. 399. 400, wo sie mit „P. S." unterzeichnet ist:



stand jedoch wohl kaum je in kirchlichem Gebrauch. — Eine zweite Melodie stammt aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 103 und ist nach Zahns Meinung (Psalter und Harfe 1886. Nr. 123. S. 81 und S. 373) „vielleicht" von König selbst erfunden. Sie heißt:
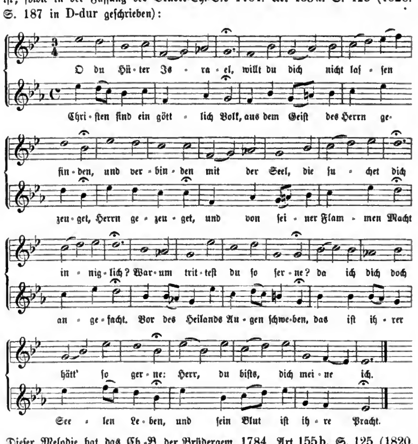


und ist im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 166. S. 154 zu unsrem Liede, sowie zu dem Klopstockschen „Wenn ich einst von jenem Schlummer" erhalten. Nach Kochers Angabe, Zionsharfe I. Nr. 988. S. 464 und S. 558 war sie übrigens schon früher im Hohenlohischen gebräuchlich. Ihr Abgesang enthält deutliche Anklänge an Johann Schops Weise „Ermuntre dich, mein schwacher Geist".[1]

O du armer Judas, Choral, vgl. den Art. „O wir armen Sünder".

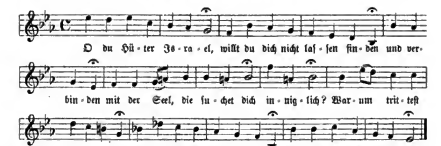
---

[1]) Zu einem Liede ähnlichen Anfangs: „O du allergrößte Freude" von Georg Weber, Succintor (d. i. 2 Kantor) am Dom zu Magdeburg, teilt v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 74. S. 56. 57 die eigene Melodie, nebst Tonsatz des Verfassers, aus dessen „Wohlriechende Lebensfrüchte". 1649, mit. Vgl. auch Döring, Choralkunde. 1865. S. 90.
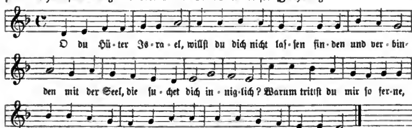
O du Hüter Israel, Choral. Das Lied des jüngeren Tribbechow hat Wetzel, Hymnop. III. S. 324 aus dem Jahr 1712 nachgewiesen, und mit seiner ersten eigenen Melodie erscheint es im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 355. S. 508. 509 (Gesl.-Ausg. 1741. Nr. 770. S. 508. 509), auch im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 497. S. 499. 500. Ursprünglich in dreiteiligem Takt gezeichnet, wurde die Weise schon von König, Harm. Liederschatz 1738. S. 313 in den vierteiligen umgesetzt und kam in dieser Form besonders in der Brüdergemeinde zu dem Liede Zinzendorfs „Christen sind ein göttlich Volk", dessen Namen sie jetzt öfters trägt, in Gebrauch. Sie heißt im Original, das z. B. im neuen Ch.-B. der Prov. Brandenburg 1888. Nr. 124. S. 78 restituiert ist, sowie in der Fassung des Brüder-Ch.-B.s 1784. Art 155a. S. 125 (1820. S. 187 in D-dur geschrieben):



Dieser Melodie hat das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 155b. S. 125 (1820. S. 188) die nachstehende zweite Weise beigegeben:



die aber wohl nur als weitergehende Variierung der obigen Melodie gemeint war, und darum auch nicht mit dem Zeichen der „ganz neuen" Melodien versehen worden ist. — Eine dritte Melodie, von Dr. Friedrich Layriz 1848 erfunden, steht in seiner Choralsammlung II. Nr. 274. S. 79 in dieser Zeichnung:
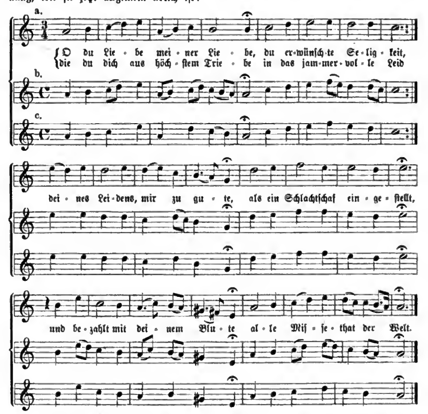


Die Notwendigkeit der Existenz dieser monotonen Weise neben der Freylinghausenschen ist nicht recht einzusehen; gleichwohl hat sie in den Augen des Elberf. luth. G.-Bs. von 1857 Gnade gefunden vor dieser: dasselbe bringt die Layrizsche Melodie allein: Nr. 416. S. 379 zu „Christen sind ein göttlich Volk", und Nr. 481. S. 445 nochmals zu „O du Hüter Israel". Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 551. 552. S. 498. 499 geben die beiden Weisen des Brüderchoralbuchs unter dem Namen „Christen sind ein göttlich Volk."

O du Liebe meiner Liebe, Choral. Dieses allgemein verbreitete Passionslied wurde bis jetzt meist dem Angelus Silesius als Verfasser zugeschrieben;[1]) nunmehr ist festgestellt, daß es der schlesischen Dichterin Elisabeth v. Senitz zugehört, die 1679 gestorben ist.[2]) Von zwei eigenen Melodien, die für das Lied in Betracht kommen, stammt die erste aus Christian Knorrs v. Rosenroth „Neuem

[1]) Im Revid. Porstischen G.-B. 1855. Nr. 102 und im Berl. Liederschatz 1863 auch Adam Drese. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 140, wo dazu bemerkt wird: „eher könnte man annehmen, daß Drese die Melodie erfunden habe", was aber ebenfalls nicht der Fall ist.
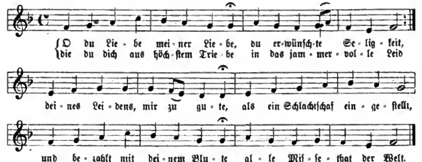
[2]) Vgl. Korrespondenzblatt des Vereins für Gesch. der evang. Kirche Schlesiens. Bd. I. Breslau 1882. 1. Heft. S. 9 ff. und Blätter für Hymnol. Gotha 1883. S. 11—13.

Helikon". Nürnb. 1684. Nr. III., wo sie dem Knorrschen Liede „Hat der Himmel gleich viel Wege" beigegeben ist. Im Hinblick auf diese ihre Quelle hat man die Melodie vielfach Knorr v. Rosenroth als Erfinder zugeschrieben; dabei hat jedoch Joh. Zahn aufmerksam gemacht, daß das Lied ausdrücklich als Parodie eines weltlichen Liedes bezeichnet sei, und es daher möglich wäre, daß auch die Melodie schon diesem letzteren zugehört habe.[1]) Für unser Passionslied verwendete die Melodie zuerst das Darmst. G.-B. von 1698. S. 182 und durch das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 94. S. 131—132 kam sie in den Kirchengesang, in dem sie ganz auf dies Lied übergegangen ist. Sie heißt a) in ursprünglich dreiteiligem Takt, b) in vierteiligem Takt in der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s von 1741. Nr. 209. S. 129, und c) in choralmäßig vereinfachter Zeichnung, wie sie jetzt allgemein üblich ist:



[1]) Vgl. Zahn, Euterpe 1874. S. 74 u 1877. S. 130. Doch ist zu bemerken, daß Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 83. S. 56 auf diese Andeutung nicht mehr zurückkommt, viel-

Die originale Fassung behielten die älteren Gesang- und Choralbücher bei, so z. B. Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 136. S. 70. 71; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 319. S. 144 (unter dem Namen „Kinder Gottes haben Freunde"); Schemellis G.-B. 1736. S. 190; Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 97. S. 85. 86; die ausgeglichene Form brachte zuerst König, Harm. Liederschatz 1738. S. 63 und ihm folgten die späteren Choralbücher, wie z. B. das Brüder-Ch.-B. 1784. Art 167e. S. 137 (1820. S. 204); Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 130. S. 154. 155 (mit 5 Varianten); Weimar, Ch.-B. 1803. Anh. Nr. 1. S. 249; Schicht, Ch.-B. 1819. I. Nr. 214. S. 80. II. Nr. 651. S. 298, und alle neueren. Nur einzelne Choralbücher, wie z. B. Layriz, Kern I. Nr. 95. S. 58—59 und Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 309. S. 147 sind zum älteren dreiteiligen Rhythmus zurückgekehrt. — Die zweite Melodie, die besonders in Württemberg, Baden, Schlesien und der Schweiz im Gebrauch ist, gehörte ursprünglich dem Kirchengesang der herrnhutischen Brüdergemeinde an und war dort schon vor 1745 im Gebrauch. Joh. Thommen, Musik. Christenschatz. Basel 1745. Nr. 131. S. 173 brachte sie mit unsrem Liede erstmals gedruckt und bezeichnete sie ausdrücklich als eine „herrnhutische" Weise. Bei ihm lautet sie:



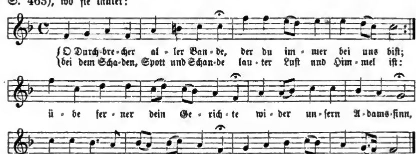
und im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 167a. S. 135 (1820. S. 202) führt sie den Namen „O gesegnetes Regieren". Nach hergebrachter Annahme soll diese Melodie ursprünglich einem weltlichen Liede „Sollen nun die grünen Jahre" („Klagelied auf die Banise") aus der Zeit um 1700 („?" Ludwig Erk) angehört haben; Dr. Immanuel Faißt dagegen will sie auf eine ältere geistliche Weise von Johann Georg Ebeling zurückführen.[1]) Sie steht schon in Werners Ch.-B. 1815,

mehr S. 374 meint, unsre Melodie sei „vermutlich" von Knorr v. Rosenroth erfunden. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. IV. S. 30 und V. S. 577.

[1]) Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 613. Erk, Ch.-B. 613. S. 258. Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 46. Döring, Choralkunde 1865. S. 157 (im Nachtrag S. 462 bemerkt Döring, freilich ohne jeglichen Nachweis, noch: „Die Mel. war schon 1767 in der katholischen Kirche zu dem Liede „Rühm dich nicht 2c." gebräuchlich. Sie wird dort auch zu „Wo ist Jesus, mein Verlangen" gesungen), — und dagegen Faißt, Württ. Ch.-B 1876. S.

dann bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 652. S. 298—299, in den Vierst. Ges. Stuttg. 1825. Nr. 253. S. 458, im Württ. Ch.-B. 1828. S. 88. 1844. 1876. Nr. 167. S. 155; im Schaffhauser G.-B. 1841. Nr. 67. S. 176; im Zürcher G.-B. 1853. Nr. 235. S. 324; Baseler G.-B. 1854. Nr. 63. S. 73. 74; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 86 (Szadrowsky, Ch.-B. 1863. S. 63); im Badischen Ch.-B. (vgl. Helbing-Barner-Hänlein, Vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 69. S. 85). Im neuen schlesischen Choral-Mel.-Buch 1880. Nr. 134. S. 35. 36 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 116. S. 137) ist die Melodie wenigstens in der zweiten Zeile etwas kirchlicher stilisiert, und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 341. S. 507 in quantitierenden Rhythmus umgesetzt, eine Manipulation, durch die sie kaum etwas an kirchlichem Werte gewonnen hat.[1])

O Durchbrecher aller Bande, Choral. Das Lied Gottfried Arnolds, das 1697 gedruckt erschienen war, wurde und wird zwar vielfach nach der Weise „O du Liebe meiner Liebe" (vgl. den Art.) gesungen; doch sind auch eigene Melodien für dasselbe vorhanden. Von diesen erschien die erste und bekannteste im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 268. S. 433 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 706. S. 463), wo sie lautet:
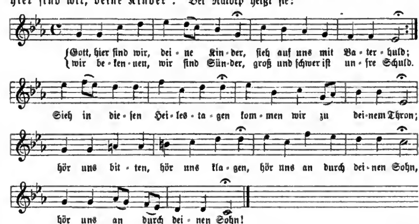


Sie ist aufgenommen im Werniger. G.-B. 1738. Nr. 460. S. 456; bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 119; im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 167c. S. 136 (Ausg. 1820. S. 203); bei Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 760. S. 338—339.
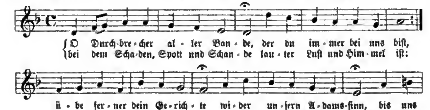
---

167. 222 und 224, der ohne Zweifel die Melodie „Sei mir tausendmal gegrüßt" von Ebeling meint, die bei Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 61. S. 40 wieder ans Licht gezogen ist.

[1]) Das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 167f. S. 137 (1820. S. 205) hat noch eine weitere Melodie in G-moll für das Lied; sie ist vielleicht mit der Weise verwandt, welche König, Harm. Liederschatz 1738. S. 317 unter dem Namen „Will mein Gott mich ganz ersticken" bringt. — Mit welchem Recht Kocher, Zionsharfe I. Nr. 122. S. 55 der Melodie, welche bei Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 87 (Natorp-Rinck, Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 134. S. 140) unter dem Namen „Gott, hier sind wir, deine Kinder" vorkommt, den Namen unsres Liedes beilegen darf, vermag ich nicht zu sagen. Eine Quelle für dieselbe kannte Kocher nicht.

III. Nr. 844. S. 375 („Ich will danken und lobsingen"), Ritter, Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 439. S. 213; im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 540. S. 443; bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 54. S. 50, im neuen G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 368. S. 349 u. s. w. In Hannover trägt sie den Namen „Ach erkennet, liebste Seelen", und steht bei Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 1; Enkhausen, Choral-Mel.-Buch 1846. Nr. 1 und Hannov. Mel.-Buch. Nr. 25 (vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 414). — Das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 197. S. 71, und vorher schon die „Vierst. Gesänge". Stuttg. 1825. Nr. 197. S. 358 brachten unter der Bezeichnung „Alte Melodie" die folgende zweite Weise zu unsrem Liede, die jedoch nur eine übertragene zu sein scheint, denn sie findet sich bei Natorp, Mel.-Buch 1822. S. 88 und Natorp-Rinck, Ch.-B. (1829) 1836. Nr. 135. S. 141 als „Eine andere Melodie" zu dem Liede „Gott, hier sind wir, deine Kinder". Bei Natorp heißt sie:



Das Württembergische Choralbuch von 1828, sowie Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 177. S. 116, der sie zu Zinzendorfs Lied „Herr dein Wort, die edle Gabe" verwendet, haben die Wiederholung der letzten Zeile gestrichen. — Ob noch eine dritte, neue Melodie für das Arnoldsche Lied vonnöten war, kann fraglich erscheinen; Dr. Friedr. Filitz hat eine solche für notwendig gehalten und daher in seinem Ch.-B. 1847. Nr. 155. S. 97 die folgende von ihm erfundene gegeben:





die aber bis zur Stunde „Vorschlag geblieben“ ist.

Ösen in verschiedener Form aus Messing- und Stahldraht werden in der Mechanik der Orgel vielfach verwendet. In der Abstraktur dienen sie in den sämtlichen Gelenken zum Zusammenhängen derselben, an den Ventilen zum Einhängen des Ziehdrahtes, der seinerseits in die Öse des Pulpetendrahtes eingreift. Letzterer hat außerhalb des Windkastens ebenfalls eine Öse, an welche die Abstrakte angehängt ist. — Auch die Anhängevorrichtung, welche oben an den Pfeifenkörpern angebracht ist, damit man sie in die Stifte des Pfeifenhalters einhängen könne, heißt bei den kleineren Pfeifen Öse, bei großen aber Henkel.

Oesterley, Dr. Hermann, ein Schriftsteller der Gegenwart, der sich durch die beiden unten verzeichneten Werke Verdienste um das Studium der musikalischen Liturgik der evangelischen Kirche erworben hat. Er war ein Schüler Ludwig Schoeberleins in Göttingen und hat von dessen liturgischem Standpunkte aus und auf Grundlage seiner liturgischen Forschungen zuerst den Versuch gemacht, „die musikalische Liturgik als ein selbständiges Fach wissenschaftlich zu bearbeiten,“ um dem Theologen und Kirchenmusiker das Studium dieses Faches wenn nicht überhaupt erst möglich zu machen, so doch wesentlich zu erleichtern. Von dem angeführten Standpunkte aus konnte sich O. zwar hinsichtlich des Gemeindegesanges von den Einseitigkeiten v. Winterfelds, v. Tuchers u. a. frei halten und erkennen, daß das Heil für diesen Zweig evangelischer Kirchenmusik nicht in der bloßen Wiedereinführung des quantitierenden Rhythmus zu suchen sei. In Bezug auf den kirchlichen Chorgesang aber ist auch er über den klerikalen Chor nicht hinausgekommen, zur Idee des künstlerischen evangelischen Chores nicht durchgedrungen, so wenig als er die Bedeutung der Orgelmusik als Grundlage aller evangelischen Kirchenmusik zu erkennen vermochte. — O.s hier zu nennende Schriften sind:

1. Handbuch der musikalischen Liturgik in der deutschen evangelischen Kirche. Göttingen 1863. Vandenhoeck & Ruprecht. VIII und 272 S. 8⁰. — 2. Der Gottesdienst der englischen und deutschen Kirche. Vergleiche und Vorschläge. Ebendas. 1863. VIII und 112 S. 8⁰. —

Oesterreicher, Georg, geboren 1576, war längere Zeit im Dienste des Markgrafen von Ansbach und als Musiker geschätzt. 1621 wurde er als Kantor nach Windsheim berufen und versah dann dies Amt bis an seinen Tod im Jahr 1633. Seine geistlichen Lieder, wozu er auch die Melodien gesetzt hat, und welche sich in den Anspacher, Heilsbrunner, Rotenburger und Windsheimer Gesang-
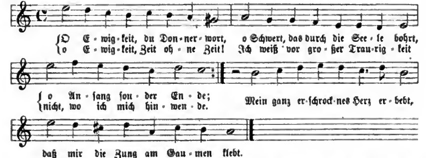
büchern jener Zeit befunden haben, hat er vorher besonders unter dem Titel herausgegeben:

„Oesterreichers Cantor-Büchlein." Rotenburg an der Tauber. 1615. 8°.[1])

Oestreich, Johann Markus, ein seinerzeit namhafter Orgelbauer, der am 25. April 1738 zu Oberbimbach im Fuldaischen geboren war. In diesem seinem Geburtsort errichtete er später eine Orgelbau-Werkstätte, aus der 37 neue Orgelwerke verschiedener Größe, unter denen namentlich eine Orgel zu Bückeburg mit Auszeichnung genannt wird, hervorgegangen sind. Außerdem hat O. zahlreiche und zum Teil bedeutende Umbauten und Reparaturen ausgeführt. Er starb 1813 und seine Söhne setzten das Geschäft fort.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe, Pfingstkantate von Seb. Bach, die er um 1740 oder 1741 aus einer älteren Hochzeitsmusik, die aber nur noch in Bruchstücken erhalten ist, gebildet hat. Sie enthält einen prächtigen Einleitungschor, zwischen zwei kurzen Recitativen die köstliche Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen", und einen kurzen Schlußchor. Vgl. Spitta, Bach II. Nr. 557. 558. — Ausg. der Bach-Ges. VII. Nr. 34. Eine Ausgabe „mit ausgeführtem Accompagnement" von Robert Franz ist bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen.
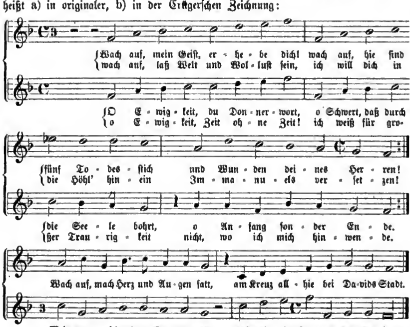
O Ewigkeit, du Donnerwort, Choral. Diesem allgemein im Kirchengebrauch stehenden Liede Johann Rists, „das mit gewaltigem Ernst zum Herzen redet und große Segenswirkungen aufzuweisen hat," war bei seinem ersten Erscheinen in den „Himlischen Liedern". Lüneb. 1642. 3tes Zehen. Nr. X (Ausg. 1644. S. 51. Ausg. 1652. S. 202) die folgende eigene Melodie von Johann Schop beigegeben:



Sie blieb dem Liede in den meisten G.-BB. des 17. Jahrhunderts, wie z. B. im Lüneb. G.-B. 1661. S. 379. Stralf. G.-B. 1665. S. 700, bei Vopelius, New Leipz. G.-B. 1682, u. a. erhalten, auch noch manche Choralbücher der ersten Hälfte

[1]) So berichtet nach Wetzel, Anal. Hymn. Bd. II. Gerber, Neues Lex. III. S. 608. 609 über diesen sonst nicht bekannten Kantor.

des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Bronner, Ch.-B. 1715. S. 263; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 208b. S. 102; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 770—771; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 462 u. a. bringen sie.[1]) Mehr und mehr wich diese Weise dann vollständig der jetzt im allgemeinen Kirchengebrauch stehenden zweiten Melodie, die ebenfalls Johann Schop als Erfinder zugehört und gleichzeitig mit der vorstehenden Originalweise in den „Himlischen Liedern". Lüneb. 1642. 3tes Zehen. Nr. II. S. 7 gedruckt erschienen ist, aber zu einem andern Ristschen Liede, dem Passionsgesang „Wach auf, mein Geist, erhebe dich," dem sie auch z. B. im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 141. S. 160—161 in ihrer ursprünglichen Fassung noch beigegeben ist. Sie ist sodann von Johann Crüger teilweise umgestaltet und zugleich im Berl. G.-B. von Runge. 1653. Nr. 368. S. 577 auf unser Lied übertragen worden. In dieser neuen Gestalt und neuen Verwendung erlangte sie durch den Einfluß der Crügerschen Gesangbücher bald allgemeine Verbreitung. Sie heißt a) in originaler, b) in der Crügerschen Zeichnung:



Die Sammelzwecke verfolgenden Choralbücher von Telemann, Dretzel, König und von neueren z. B. Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 176. 177. 178. S. 123 bis 125, bringen beide Melodien nebeneinander zu unsrem Liede; die eigentlich kirch-

[1]) Auch in der Gegenwart ist sie mit Recht bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 577. S. 871. 872 mit Schops Harmonie neu abgedruckt worden.

lichen Choralbücher, wie z. B. Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 760. S. 406; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 127; Kühnau, Ch.-B. 1786. I. Nr. 129. S. 153 und sämtliche neueren aber nur noch die zweite Weise. Diese ist es auch, die Seb. Bach mit dem Liede zweien seiner Kirchenkantaten zu Grunde gelegt hat. Die erste derselben zum ersten Sonntag nach Trinitatis (Ev. Luk. 16, 19—31, Vom reichen Mann und armen Lazarus) zählt Spitta unter die 19 Kantaten, welche in die Kirchenjahre 1723—1727 fallen. Sie besteht aus dem Anfangschor, aus vier Arien und einem Duett und zerfällt in zwei Teile, deren jeder mit dem Choral, und zwar der erste mit der 11. Strophe („So wahr ein Gott im Himmel lebt"), der zweite mit der 16. („O Ewigkeit, du Donnerwort") beschlossen wird.[1] „Es verbindet sich in derselben eine leidenschaftliche Aufregung (wie es der kirchliche Stil nur eben gestattet), zu deren Darstellung ein staunenswerter Reichtum melodischer, harmonischer und namentlich auch rhythmischer Mittel entfaltet wird, mit kraftvollem, erschütterndem Ernst." Vgl. Spitta, Bach II. S. 253—254. Ausg. der Bach-Ges. II. Nr. 20. — Die zweite Kantate, dem 24. Sonntag nach Trinitatis (Ev. Matth. 9, 18—26; „wahrscheinlich 23. Nov. 1732") bestimmt, ist ein „Dialogus" zwischen Furcht („O Ewigkeit, du Donnerwort") und Hoffnung („Herr, ich warte auf dein Heil") und schließt mit Joh. Rud. Ahles lieblicher Arie „Es ist genug! so nimm Herr, meinen Geist" (vgl. den Art.) Ausg. der Bach-Ges. XII. 2. Nr. 60. — Es sind noch einige weitere eigene Melodien für unser Lied vorhanden; allein von ihnen ist keine weiter bekannt und noch weniger eine kirchlich bräuchlich geworden; daher mag es genügen, wenn wir hier nur anmerkungsweise auf dieselben hinweisen.[2])

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch sind zwei Parodien des Ristschen Liedes verfaßt worden, die „den von Rist geschilderten Schrecken der Hölle die Seligkeiten des Himmels gegenüberstellen." Auch sie fanden Eingang in die Gesangbücher und haben sich bis zur Gegenwart in denselben erhalten.[3]) Es sind die beiden Lieder:

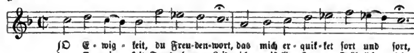
O Ewigkeit, du Freudenwort, das mich erquicket fort und fort von Kaspar Heunisch um 1690, und O Ewigkeit, du Freudenwort! o Freud, die ewig gehet fort von Erasmus Finx (Francisci). 1683. Zunächst für das erste dieser Lieder sind zwei eigene Melodien vorhanden, die natürlich auch dem

[1]) Diesen Choralsatz (es ist an beiden Stellen derselbe), vgl. bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 102. S. 69. Das. II. Nr. 276. S. 85 auch der Schlußchoral aus der zweiten gleichnamigen Kantate. — Choralges. 1832. Nr. 26. S. 19 und Nr. 274. S. 158.

[2]) Eine Weise von Tobias Zeutschner (vgl. den Art.) findet sich bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 1069. S. 1365, zwei weitere im Dretzelschen Ch.-B. 1731. S. 770. 771.

[3]) Vgl. z. B. Revid. Porst 1855. Nr. 907; Alt Magdeb. G.-B. 1738. Nr. 986; Halberst. G.-B. 1855. Nr. 777; Minden-Ravensb. G.-B. 1853; Altmark-Priegn. G.-B. 1861. Nr. 758; Wittenb. G.-B. 1866 u. a.

zweiten dienen können. Von diesen ist die folgende erste, die relativ bekannteste geworden:
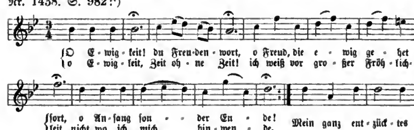


O E-wig-keit, du Freu-den-wort, das mich er-quik-ket fort und fort,
o E-wig-keit, Freud oh-ne Leid, ich weiß für Her-zens Fröh-lich-keit

o An-fang son-der En-de! welchs sonst in die-sem Le-ben plagt,
ganz nichts mehr vom E-len-de,

weil mir die E-wig-keit be-hagt.

Sie steht in dieser Form bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 761. S. 407, ganz ebenso bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 773, und vereinfacht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 460, und Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 497. S. 648, auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1055. S. 813. — Die zweite dieser Melodien ist eine Hallische, die aber ihrer wenig kirchlichen Haltung wegen über ihre Quelle, das Freylinghausensche G.-B., nicht hinausgekommen ist: weder Dretzel, noch König, noch irgend ein späteres Choralbuch haben sie berücksichtigt, und erst Kocher, Zionsharfe I. Nr. 976. S. 458 hat sie des Abdrucks wert gehalten. Sie lautet in der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1438. S. 982:[1])
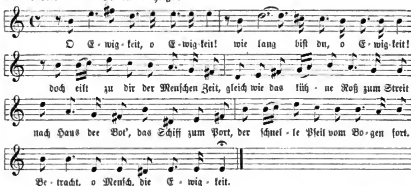


O E-wig-keit! du Freu-den-wort, o Freud, die e-wig ge-het
o E-wig-keit, Zeit oh-ne Zeit! ich weiß vor gro-ßer Fröh-lich-

fort, o An-fang son-der En-de! Mein ganz ent-zück-tes
keit nicht, wo ich mich hin-wen-de.
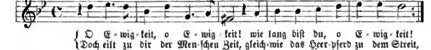
Herz ist voll der Freu-de, die da kom-men soll.

[1]) Im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 582. S. 916 steht die Melodie noch nicht; das Lied von Heunisch ist auf die Mel. „O Ewigkeit, du Donnerwort" verwiesen; ebenso im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 737. S. 746—747. Bei König, Harm. Liederschatz 1738 stehen für das vorliegende Versmaß noch folgende Parallelen: S. 253 „Ach milder Gott, begnade mich"; S. 468 „Gott, der du selber bist das Licht"; S. 71 „Was soll ich liebster Jesu, du".

O Ewigkeit, o Ewigkeit, Choral. Das alte Volkslied, das in so ernsten Tönen und in volkstümlicher Bildlichkeit von der Ewigkeit singt,[1]) kam in der Fassung, welche ihm der Nürnberger Antistes Daniel Wülffer 1648 gegeben hatte, in den evangelischen Kirchengesang und hat sich in demselben bis zur Gegenwart erhalten.[2]) Für den Gesang wird es jetzt gewöhnlich auf die Weise „Vater unser im Himmelreich" verwiesen; doch hatte es schon in älteren katholischen Gesangbüchern auch mehrere eigene Melodien,[3]) und im evangelischen Kirchengesang hat es solche ebenfalls erhalten. Von diesen evangelischen Melodien nennen wir als die erste, älteste, die von Johann Löhner (vgl. den Art.), welche im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1256. S. 1211 heißt:



Sie ist noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 774 mitgeteilt, aber ihres unkirchlichen Stils wegen wohl kaum je als Gemeindegesang verwendet worden. Neben ihr hat Dretzel noch die Straßburger Melodie des 15. Psalms („O Herr, wer wird Wohnunge han") auf unser Lied übertragen.[4]) — Eine zweite eigene Weise lautet bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 463:

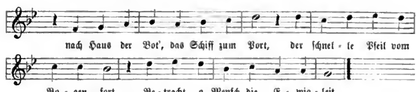


[1]) Dasselbe ist in „Des Knaben Wunderhorn". I. S. 263 in 6 Strophen abgedruckt. Vgl. auch Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. V. Nr. 1509. Gervinus, Gesch. der deutschen Dichtung. III. S. 30.
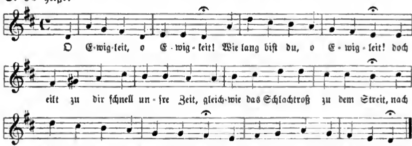
[2]) Vgl. z. B. Bunsens Allg. Gesang- und Gebetbuch. 1846. Nr. 427. Revid. Porstsches G.-B. 1855. Nr. 1068. Minden-Ravensb. G.-B. 1853.

[3]) Bei Meister-Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. II. Nr. 330. S. 303. 304 sind zwei Mel. aus kath. G.-BB. von 1655 und 1671 mitgeteilt, und es wird dazu noch bemerkt: „Das Lied steht mit einer andern Melodie im Cölner Gesangbuch (Brachel) vom Jahr 1623", ohne daß jedoch diese Melodie beigebracht ist.

[4]) Vgl. über diese Psalmmelodie den betreffenden Artikel unsres Buchs. Layriz, Kern II. Nr. 275. S. 79 hat die Übertragung Dretzels beibehalten.



und steht auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1057. S. 814. — Zu der Redaktion des Liedes im Bunsenschen G.-B. hat Dr. Friedr. Filitz eine weitere, dritte Weise erfunden, die in seinem Vierst. Ch.-B. 1847. Nr. 157. S. 98 heißt:



bis jetzt aber nur bei Jakob und Richter, a. a. O. II. Nr. 1056. S. 814 Aufnahme gefunden hat.[1])

Offen als Beiwort zur näheren Bezeichnung von Orgelstimmen wurde in älterer Zeit mehrfach angewendet;[2]) man findet in älteren Dispositionen verzeichnet: Offen Chormaß (Principal 8′), Offen Oktave (Oktav 4′), Sedecima offen (Oktav 2′), Offener Subbaß oder Offenbaß (Principalbaß 16 und 32′) u. s. w.[3]) Jetzt wird im deutschen Orgelbau dies vollständig überflüssige Beiwort wohl kaum mehr verwendet. In England dagegen ist dasselbe („Open") deswegen nötig, weil dort alle Grundstimmen von 8′ Tongröße an aufwärts als Diapason bezeichnet werden und daher die offenen Principale 8, 16′ und 32′ durch den Beisatz „open" von den Gedackten (Stopped Diapason genannt) unterschieden werden müssen: Principal 8′ heißt daher Open Diapason 8′, gegen Gedackt 8′, welches Stopped Diapason 8′

[1]) Bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 40 steht noch eine Parallelweise zu dem Neujahrslied „Ich sei an welchem Ort ich will".

[2]) Allerdings ohne daß man recht einsieht, warum? Adlung, Anleitung zur musik. Gelahrtheit 1758. S. 439 hat darum ganz richtig bemerkt: „Das Wort offen steht bisweilen ohne Noth bey Stimmen, welche niemals anders sind als offen".

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 162. 185 und an andern Stellen. Prätorius selbst in seiner „Universal Tabel" der Orgelregister enthält sich übrigens dieser Bezeichnung. Adlung, a. a. O. und Mus. mech. org. 1768. I. S. 119.

ist, Principal 16' aber Double Open Diapason 16' gegen Bourdon 16', der Double Stopped Diapason 16' heißt.

Offenflöt, Aperta, Tibia aperta, nannten die älteren Orgelbauer eine Flötenstimme 8' und 4', die „von Holz verfertigt war und etwas engere Mensur und höheren Aufschnitt hatte, als die hölzernen Pfeifen des engsten Principals." Es ist unsre gewöhnliche Flötenstimme 8' und 4'. — Auch die Benennungen Offene Quintflöte 2⅔' und selbst Offenquerflöte für die Traversflöte kamen in älteren Dispositionen vor.

Offertorium, Das, ist zunächst in liturgischer Hinsicht derjenige unter den Akten des christlichen Hauptgottesdienstes, der den zweiten Hauptteil desselben, die eigentliche Communio oder die Abendmahlsfeier (die Gläubigenmesse gegenüber der Katechumenenmesse) eröffnet. Seiner Idee nach ist das Offertorium der Akt der Selbstdarbringung (oblatio), des innerlichen Selbstopfers der Gemeinde in Gebet und Flehen, wodurch sie sich zum Empfange der höchsten und köstlichsten Gabe bereitet, die der Herr ihr im Abendmahl geben will. Es fand diese Idee der Selbstdarbringung ihren symbolischen Ausdruck in der Darbringung von Opfergaben an Brot, Wein und anderer Habe (als primitiae creaturarum) von seiten der einzelnen Gemeindeglieder, welche Gaben auf dem Altar niedergelegt und dann beim Abendmahl selbst und den Agapen verwendet, des weiteren aber unter die Armen verteilt wurden. An die Stelle dieser ursprünglichen Idee des Offertoriums trat nun aber in der römischen Kirche des Mittelalters eine andere: nicht die Gemeinde sollte sich selbst, sondern der Priester sollte den Leib und das Blut Christi unter den Symbolen der immaculata hostia und des aquae et vini mysterium dem Herrn als Sühnopfer darbringen. Während nun dies unter verschiedenen Ceremonien von seiten des celebrierenden Priesters geschah, sang der Chor diejenigen Stücke, welche musikalisch Offertorium heißen. Diese Stücke bestehen aus gregorianischen Choralmelodien mit Psalm- oder anderen biblischen Versen als Textgrundlage und es hat jedes Fest und jeder Tag des Kirchenjahres sein eigenes Offertorium, das im Graduale verzeichnet ist.[1]) Allein diese eigentlichen Offertorien reichen gewöhnlich nicht aus, die Zeit auszufüllen, welche der Priester zu seiner Offertoriumshandlung braucht, und müssen daher durch weitere Stücke ergänzt werden. Dies geschieht durch Einlage eines Motetts, wie in der päpstlichen Kapelle, wo zunächst die als Motetten gesetzten Offertorienmelodien selbst,[2]) dann aber auch Motetten überhaupt verwendet werden. Oft werden jedoch an dieser Stelle auch lied-

[1]) Vgl. diese Offertorien der katholischen Messe bei Mettenleiter, Enchirid. chor. 1853 im Abschnitt „Proprium de Tempore" S. 112—525, sowie im Index S. CCIV. CCV.

[2]) Von Palestrina z. B. ist das große Werk „Offertoria totius anni" mit 5stimmigen Stücken für alle Sonntage und die meisten Feste für diesen Zweck vorhanden. Vgl. die Palestrina-Ausg. von Alfieri, Bd. V, und die neue Ausg. bei Breitkopf & Härtel. Bd. IX.

mäßige Sätze und Sologesänge wenig kirchlichen Charakters eingelegt. Ein zweites, kirchlich wohl sanktioniertes Auskunftsmittel ist die schon seit dem 17. Jahrhundert übliche Einlage eines freien Orgelstücks, das ebenfalls Offertorium heißt.[1]) — In der evangelischen Kirche, die natürlich das Offertorium in seiner katholischen Gestaltung nicht herübernehmen konnte,[2]) folgten einzelne Kirchenordnungen anfangs Luther, der die Stelle desselben unbesetzt gelassen und mit der Präfation (vgl. den Art.) die Abendmahlshandlung begonnen wissen wollte;[3]) die meisten aber ersetzten das Offertorium durch anderweite liturgische Stücke. Teils sollte ein eigentlicher und mit den kirchlichen Tagen wechselnder Offertoriumsgesang — zu einem solchen wurde im 17. Jahrhundert besonders das „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herze" (vgl. den Art.) von dem Pastor Georg Winer —, ein Gebets- oder Dankpsalm gesungen,[4]) teils aber da, wo ein Chor nicht vorhanden war, die Zeit der Zurüstung des Altars durch den Geistlichen durch einen Gemeindegesang, ein Danklied, Bußlied, Passionslied, ausgefüllt und so der Übergang zur Präfation vermittelt werden.[5]) Ein weiteres liturgisches Stück, das Luther in der „Deutschen Messe", 1526 für die Stelle des Offertoriums vorgeschlagen hatte, war die Vermahnung zum Abendmahl (Exhortatio); sie fand zwar vielfach Eingang, aber sie wurde in vielen Kirchenordnungen an verschiedene andere Stellen der Abendmahlsliturgie gesetzt.[6]) Doch hat sie sich an unsrer Stelle auch bis in die Gegenwart herab erhalten, während alle andern Stücke bis auf das Gemeinde-

---

[1]) Dies ist namentlich in Frankreich üblich, wo die Organisten bis herab auf die modernen wie z. B. Lefebure-Wely, Ed. Batiste, Widor, Saint-Saëns, Guilmant u. v. a. eine Menge solcher Orgel-„Offertoires" geschrieben haben, die freilich vielfach mehr Virtuosen- als Kirchenstücke sind. Ein „Offertoire" von dem älteren französischen Organisten Nicolas le Begne († 1702) findet man bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels II. Nr. 45. S. 81—83. — Die Italiener nennen derartige Orgelstücke „Elevazione". Vgl. zwei solche von Monari di Bologna (Anf. des 18. Jahrh.) und Giulio Cesare Aresti (um 1710 gedruckt) ebenfalls bei Ritter, a. a. O. Nr. 23 und 24. S. 40—43.

[2]) Luther, Form. missae 1523 bemerkt gegen das Offertorium: „tota illa abominatio, cui servire coactum est, quidquid in missa praecessit, inde et offertorium vocatur. Et abhinc omnia fere sonant et olent oblationem, in quorum medio verba illa vitae et salutis sic posita sunt, seu olim arca domini in templo idolorum juxta Dagon."

[3]) Vgl. Form. missae 1523. Preuß. K.-O. 1525. Mecklenb. K.-O. 1552. Lüneb. K.-O. 1564 u. a.
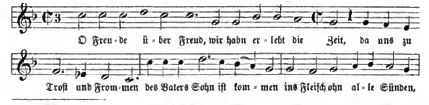
[4]) Vgl. Spangenberg, Kirchenges. 1545. K.-O. der Mark Brandenb. 1540. Rothenb. K.-O. 1611 u. a.

[5]) Vgl. Straßb. K.-O. 1598. Schwäb. Haller K.-O. 1615. Braunschw.-Lüneb. K.-O. 1709. 1769. Schaumb.-Lippesche K.-O. 1767 u. a. So wars auch zu Seb. Bachs Zeit zu Leipzig, denn er notierte sich am 1. Advent 1714: „(12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Lied gesungen." Vgl. Spitta, Bach II. S. 96.

[6]) Doch meint Layriz, Kern IV. Vorr. S. VII noch heute mit Recht: „Die Abendmahlshandlung beginnt am zweckmäßigsten mit der Exhortation, wenn eine solche überhaupt für nötig erachtet wird." Vgl. auch Löhes Agende. I. S. 329.

lied[1]) nach und nach verschwunden sind. — Die Restaurationsbestrebungen der Gegenwart möchten auch in Bezug auf das Offertorium manches wieder erneuern, und es sind in offiziellen Agenden verschiedene Bestimmungen bereits getroffen, oder in Privatagenden und andern liturgischen Schriften bezügliche Vorschläge gemacht. Es wird Gesang des Chores oder der Gemeinde, oder beides verlangt und hiezu namentlich das mehrgenannte „Schaffe in mir, Gott", oder ein anderes passendes Offertoriumslied, oder ein Psalm (namentlich Psalm 111) empfohlen.[2])

O Freude über Freud, Choral. Dies Weihnachtslied Georg Reimanns erschien zuerst in den „Preussischen Festliedern" 1598 (2. Ausg. Elbing 1642. I. Nr. IX) mit einem achtstimmigen Tonsatz von Johann Eccard geschmückt, der durch mehrfache Neudrucke dem kirchlichen Chorgesang der Gegenwart wieder zugänglich gemacht und ziemlich bekannt geworden ist.[3]) Die Melodie dieses Satzes stand mit dem Liede in Preußen längere Zeit im Kirchengebrauch, wie aus dem Königsb. G.-B. (Reußner). 1650. S. 60. 1657. S. 63. 1675. S. 79. 1690 und 1702 erhellt.[4]) — In einigen anderen Gesangbüchern hat das Lied noch andere Melodien für den Gemeindegesang erhalten; wir nennen als zweite die von Peter Sohren in der Frankfurter Praxis piet. mel. 1668. S. 152 und in seinem „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 49. S. 50, wo sie lautet:

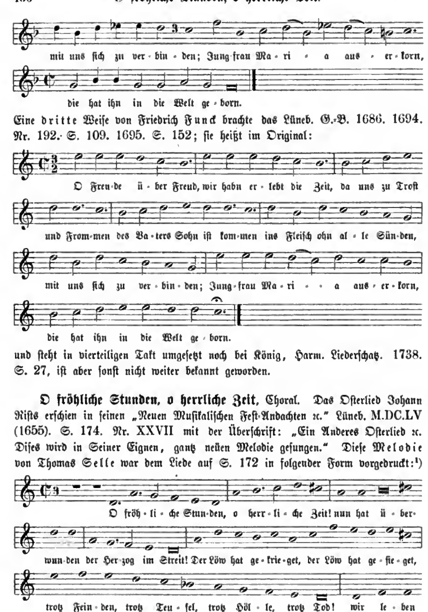


[1]) Als solches wird hier meist „Schaffe in mir Gott", dann „Schmücke dich, o liebe Seele", „Komm mein Herz, in Jesu Leiden" — welch letzteres Palmer, Evang. Hymn. 1865. S. 159 „das schönste aller lutherischen Abendmahlslieder" nennt und dem schon vorher Stier, Gesangbuchsnot. 1838. S. 164 das Prädikat „eines gründlich feierlichen Kommunionliedes mit echten Kernversen von altem Schrot und Korn" gegeben hatte — u. a. gebraucht. In Württemberg ist Klopstocks „Herr, du wollst uns vorbereiten" fast allgemein als Offertoriumslied gebräuchlich.

[2]) Vgl. Ordnung des Haupt-Gottesd. in der Hof- und Schloßkirche zu Hannover. 1858. Bad. Kirchenbuch. 1858. Bayr. Agende. 1856. Schubring, Agende. Prov. Sachsen. 1856. Schoeberlein, Über den liturg. Ausbau des evang. Gemeinde-Gottesd. 1859. Layriz, a. a. O. Hommel, Liturgie des luth. Gottesd. 1851. Löhe, Agende 1853. — Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 201—207. S. 306—319 findet man eine Anzahl Offertoriumsgesänge mitgeteilt.

[3]) Vgl. denselben bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. I. Beisp. Nr. 143. S. 143—145. H. K.(östner), Chorgesänge. Hannover 1851. I. S. 8. Musica sacra. Berl., Schlesinger. 1851. Nr. 32. Ausg. der „Festlieder" von Teschner (1858). I. Nr. IX. S. 18 f. Musica sacra. Berlin, Bote & Bock. Bd. V. Nr. 8a. S. 24. Lützel, Kirchl. Chorgef. 1861. Nr. 35. S. 45—48.

[4]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 593. S. 1077. Döring, Choralkunde 1865. S. 47.
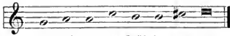


Eine dritte Weise von Friedrich Funck brachte das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 192. S. 109. 1695. S. 152; sie heißt im Original:
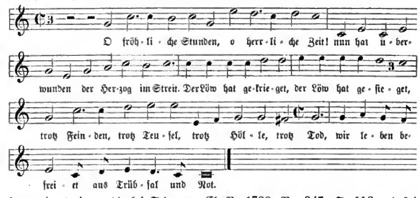
und steht in vierteiligen Takt umgesetzt noch bei König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 27, ist aber sonst nicht weiter bekannt geworden.

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit, Choral. Das Osterlied Johann Rists erschien in seinen „Neuen Musikalischen Fest-Andachten rc." Lüneb. M.DC.LV (1655). S. 174. Nr. XXVII mit der Überschrift: „Ein Anderes Osterlied rc. Dises wird in Seiner Eignen, gantz neüen Melodie gesungen." Diese Melodie von Thomas Selle war dem Liede auf S. 172 in folgender Form vorgedruckt:[1])

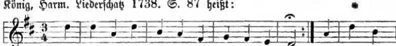
[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 156. S. 167; sie ist auch im Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 147. S. 75 fast ganz originalgetreu wieder hergestellt.

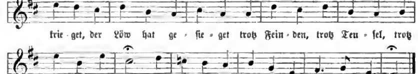


Sie lebt noch jetzt im evangelischen Kirchengesang, aber nicht in ihrer ursprünglichen Zeichnung, sondern in einer Umsetzung in Dur und Übertragung auf das Lied „O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht" (vgl. diesen Art.). — Die weiteren eigenen Melodien, die unser Lied noch erhalten hat, haben keine kirchliche Geltung erlangt. Wir führen an: eine zweite Weise von Peter Sohren; sie steht in der Frankf. Ausg. der Praxis piet. mel. 1668. 1670. S. 308 und in seinem „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 276. S. 359, und lautet:
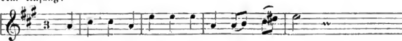


ferner eine dritte, die bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 347. S. 153 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 87 heißt:
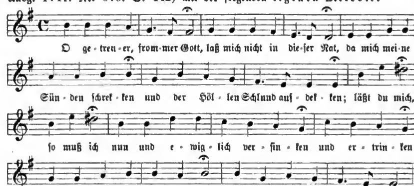




endlich eine vierte von Balth. Reimann, in seinem Ch.-B. von 1747, mit dem Anfang:



die aber über ihre Quelle nicht hinausgekommen ist. —

O getreuer, frommer Gott, Choral. Heinr. Georg Neuß' Bußlied aus dem „Hebopfer". 1692. S. 156 (IIIte Classe. 9tes Zehen. Nr. 7. „Anno 87") erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 297. S. 426 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 670. S. 442) mit der folgenden eigenen Melodie:



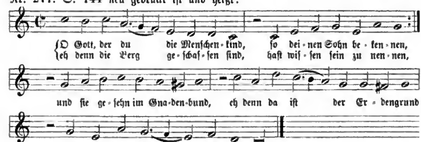
die auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 163 aufgenommen ist, sich aber sonst nicht weiter verbreitet hat.

O gläubig Herz, gebenedei, Choral. Dies Loblied von Michael Weiße erschien im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. G VIIa u. VIIIa ohne eine eigene Melodie auf unsre Weise „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" verwiesen. Durch seine Aufnahme in Val. Babsts G.-B. 1553. II. Nr. LXVI kam es in den deutschen Kirchengesang und erlangte in demselben eine ziemlich allgemeine Verbreitung. Es behielt auch hier die genannte Melodie, die ihm noch in den Gesangbüchern der Gegenwart (z. B. Halberst. G.-B. Nr. 412. Altmark-Priegn. G.-B. u. a.) zugeteilt ist. Eine eigene Melodie, die bis jetzt aus Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CX zuerst bekannt ist, heißt:
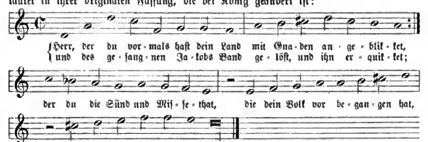
O gläu-big Herz, ge-be-ne-dei und gieb Lob dei-nem Her-ren;
ge-denk, daß er dein Va-ter sei, wel-chen du stets sollt eh-ren;
die-weil du kei-ne Stund ohn ihn, mit al-ler Sorg in dei-nem Sinn,
dein Le-ben kannst er-näh-ren.

Sie hat jedoch keine kirchliche Bedeutung erlangt und ist erst von einigen neueren Choralsammlungen, wie z. B. v. Tucher, Schatz II. Nr. 270. S. 143 und Kocher, Zionsharfe I. Nr. 719. S. 327, wieder hervorgezogen worden.

O Gott, der du die Menschenkind, Choral. Dies Sterbelied Barth. Ringwaldt's (1582. 1586), das sich bis in die Gegenwart in den Gesangbüchern (z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 731; Halberst. G.-B. Nr. 696, u. a.) erhalten hat, erschien bei Melchior Vulpius, „Ein schön Geistlich Gesangbuch" 2c. Jena 1609. S. 536 mit einer ersten eigenen Melodie, die bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 271. S. 144 neu gedruckt ist und heißt:
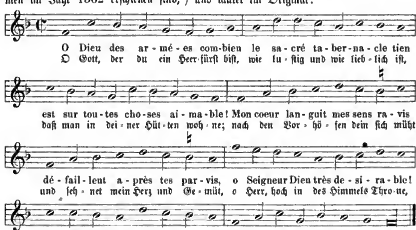


Eine zweite Weise für das Lied hat Johann Crüger gesungen und sie in seiner Praxis piet. melica 1648 erstmals drucken lassen. Sie steht, mit „J. C." als Crügers Eigentum beglaubigt, im Rungeschen G.-B. Berl. 1653 zunächst ebenfalls bei unsrem Liede, ist aber dann S. 440 nochmals zu Paul Gerhardts Lied über den 85. Psalm: „Herr, der du vormals hast dein Land" verwendet, und, da die späteren Ausgaben der Praxis das Ringwaldtsche Lied nicht fortpflanzten, ganz auf das Gerhardtsche übergegangen. Mit diesem verbunden erscheint sie in der Praxis von 1656 an, in der Frankf. Praxis 1668 (1680. Nr. 556. S. 690), im Lüneb. G.-B. 1686 (1694. Nr. 1331. S. 804), bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 511. S. 665, u. s. w., auch noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 301. S. 138; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 321 u. a. Sie lautet in ihrer originalen Fassung, die bei König geändert ist:



Doch hatten ältere Gesangbücher, wie z. B. das Nürnb. G.-B. 1677. S. 1064, das Lüneb. G.-B. 1695. S. 991 und 1110, Freylinghausens G.-B. II. Teil. 1714. S. 348 und 1066 u. a. beide Lieder auch schon auf andere Melodien desselben Metrums verwiesen.

O Gott, der du ein Heerfürst bist, Choral. Die Melodie des 84. Psalms im französisch-reformierten Liedpsalter hat neuerdings in verschiedenen deutschen Choralbüchern zu Liedern wie „Mein Leben ist ein Pilgrimstand“ (vgl. den Art.) von Friedr. Ad. Lampe 1731, und „Mein Alter tritt mit Macht herein“ von Otto v. Schwerin (vor 1679) Verwendung gefunden. Dieselbe gehört zu den 40 Psalmmelodien, welche mit den 62 von Theodor Beza zuletzt bearbeiteten Psalmen im Jahr 1562 erschienen sind,[1]) und lautet im Original:
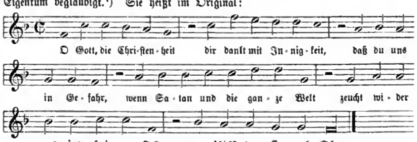


In dieser Form bringen die Weise z. B. v. Tucher, Schatz II. Nr. 347. S. 195; Layriz, Kern II. Nr. 300. S. 94; Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 246. S. 164 u. a., in ausgeglichener Form aber die Choralbücher, wie Natorp-Rink, Ch.-B. 1836. Nr. 188. S. 189; Wigand, Ch.-B. für Hessen-Kassel. 1844. Nr. 144. S. 115; Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 148. S. 133; Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 520. S. 481; Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 577. S. 479; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 210. S. 170. 171; Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 116. S. 80 (Mel.-Buch S. 64. 65); Schweiz. G.-B. 1886. Nr. 59. S. 72. 73 u. a.[2])
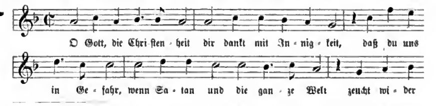
[1]) Douen, Clément Marot et le Psautier Hugnenot. Paris 1877. I. S. 678 schreibt ihre Erfindung, oder wenigstens Adaptierung dem damaligen Genfer Kantor „Maitre Pierre“ (Dubuisson?) zu; Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 218 meint „Verwandtschaft mit einer altdeutschen weltlichen Weise“ in ihr zu finden.

[2]) Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 576a. S. 849—850 der Originaltonsatz Gou-

O Gott, die Christenheit, Choral. Georg Werners Lied „Am Tage Michaelis" erschien zuerst im Königsb. G.-B. von 1643 und erhielt bald darauf seine erste eigene Melodie von Johann Crüger. Dieselbe findet sich erstmals in der Praxis piet. mel. von 1648, sowie in den „Geistl. Kirchenmelodien" 1649, dem zugehörigen Chorbuch, anonym (auch im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 308. S. 338—339 und in der Frankf. Praxis 1680. Nr. 326. S. 401 steht sie noch so), war aber dann in der Ausg. von 1656 durch die Chiffer „J. C.", die auch Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 369. S. 473 beigesetzt hat, als Crügers Eigentum beglaubigt.[1]) Sie heißt im Original:
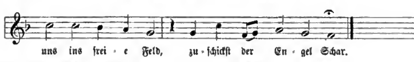


Lied und Melodie waren in den G.-BB. des 17. Jahrhunderts ziemlich verbreitet; im 18. Jahrhundert kamen sie, da das Freylinghausensche G.-B. sie nicht aufgenommen hatte, mehr und mehr ab: nur die größeren Choralbücher, wie z. B. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 228 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 119 (zweite Mel.) bringen die Weise noch, und auch in neuerer Zeit ist sie nur in Sammlungen, wie z. B. Layriz, Kern II. Nr. 276. S. 80 und Kocher, Zionsharfe I. Nr. 857. S. 398 erhalten. — Von Anfang an nur geringere Verbreitung erlangte die folgende zweite Melodie, die der Kantor Friedrich Funck zu Lüneburg erfunden und mit seiner Namenschiffer „F. F." bezeichnet im Lüneb. G.-B. 1686 (1694. Nr. 694. S. 396. 1695. S. 548) zuerst veröffentlicht hat. Diese schöne Weise lautet in ihrer ursprünglichen Zeichnung:
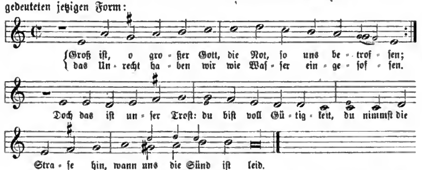


dimels (Melodie im Tenor); unter Nr. 576b. S. 850—851 noch ein anderer Satz von Fr. Riegel.

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 170. Bode, Monatsh. für Musikgesch 1873. S. 69. — Crügers Tonsatz von 1649 ist abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 547. S. 836.



und steht z. B. bei König, a. a. O., an erster Stelle.

O Gott, du frommer Gott, Choral. Johann Heermann hatte die meisten seiner trefflichen Kirchenlieder, wie er selbst sagt, „auff bekandte vnd in vnsern Kirchen vbliche Weisen verfasset." Einige aber dichtete er auch in dem neuen, von Martin Opitz eingeführten Versmaß des Alexandriners, welches das ältere Kirchenlied nicht kannte und für welches daher auch kirchliche Melodien noch nicht vorhanden waren. Um diesem Mangel abzuhelfen, gab der Dichter diesen Liedern eine gemeinsame neue Weise (c e c e f g etc.) bei, die vielleicht von ihm selbst erfunden ist. Sie steht in seiner „Devoti Musica Cordis" 1630. S. 136. 137 über unsrem Liede, jedoch mit der Textunterlage „Groß ist, o großer Gott" und der Bemerkung: „Etliche Gebet vnd Andachten.[1]) Viel Christliche Hertzen pflegen in ihrem Hauskirchlein nachfolgende Gebet auff beygefügte Weise zu singen." Doch ist diese erste eigene Melodie auch unsres Liedes über das „Hauskirchlein" nicht hinausgekommen. Dagegen entstanden in der Folge für die fraglichen Lieder Joh. Heermanns und für andere ihres Metrums eine ganze Anzahl von Melodien,[2]) von denen für unser Lied zunächst drei, als mit demselben im allgemeinen Kirchengebrauch stehend, in Betracht kommen. — Die erste dieser Weisen ist hauptsächlich im nördlichen Deutschland üblich und wird entweder „O Gott, du frommer Gott", oder auch ebenso oft „Ach Jesu, dessen Treu" genannt; sie heißt im Original, sowie in der durch kleine Noten und übergesetzte chromatische Zeichen angedeuteten jetzigen Form:
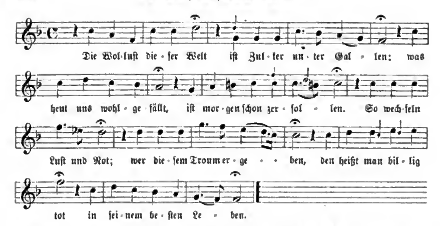


[1]) Es sind eben die in Alexandrinern gedichteten Lieder „O Gott, du frommer Gott", das. S. 137—139, „Groß ist, o großer Gott", das. S. 140—141, und „Ach Jesu, dessen Treu", das. S. 144—153, gemeint. Vgl. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 17. Jahrh. I. S. 71.

[2]) König, Harm. Liederschatz 1738 verzeichnet in seinem Metrum Nr. 386 allein 16 solcher Melodien unter dem Namen von 9 Liedern unsres Versmaßes.
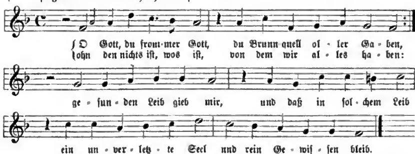
Ihre Quelle ist das Hannov. „New Ordentlich Gesang-Buch Zu Befoderung der Privat Andacht ꝛc." 1648. Anhang Nr. 8 mit dem Text „Groß ist, o großer Gott", während unser Lied im Buch selbst S. 158 auf sie verwiesen wird. Der fragliche Anhang enthält „die etwas vnbekandten Melodeyen . . . dem andächtigen Leser zu gute anhero in Noten gesetzet", und es wird daher angenommen werden dürfen, daß unsre Melodie, wenn nicht ganz neu für diesen Anhang gesungen, so doch kurz zuvor entstanden sein werde. In Heinr. Müllers, Geistlicher Seelen-Musik 1659. Nr. 21. S. 35 erscheint sie erstmals mit „Ach Jesu, dessen Treu" (S. 575 ist „O Gott, du frommer Gott" auf sie verwiesen) und mit der Namens-chiffer Nikolaus Hasses bezeichnet;[1]) bei demselben Lied steht sie auch im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 66. S. 62, und die Benennung „O Gott, du frommer Gott" erhielt sie nach Erks Meinung wohl zuerst im „Anhang zum Gothaischen Kantional." 1726. S. 32. Sonst kommt sie in den älteren und neueren Choralbüchern noch unter verschiedenen Namen vor: als „O Gott, du frommer Gott" bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 707. S. 464); Bronner, Ch.-B. 1715. S. 265; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 186b. S. 92; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 405; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 208 (Ausg. 1777. Nr. 100); Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 125. S. 149; Schicht, Ch.-B. III. Nr. 860. S. 380; Böttner, Ch.-B. 1817. Nr. 113. S. 73; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 33. S. 18 u. s. w.; als „Ach Gott, wird denn mein Leid" bei Schicht, a. a. O. I. Nr. 154. S. 55; als „Was frag ich nach der Welt" bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 239; als „In Jesu Namen bin ich heute aufgestanden" im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 146d. S. 111 (1820. S. 166); als „Seht, welch ein Mensch, ach seht" oder „Was frag ich nach der Welt" bei Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 183. S. 144 u. s. w.[2]) — Die zweite Melodie, besonders in Mitteldeutschland im Gebrauch, war keine eigene, sondern erschien mit dem Liede „Die Wollust dieser Welt" in Ahasverus Fritzschs „Himmels-Lust und Welt-Unlust". Leipz. 1675. Nr. 51. S. 418 und kam mit demselben zunächst in das Darmst. G.-B. 1698. S. 519 und in Freylinghausens G.-B. II. 1714. Nr. 779. S. 1126—1127 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 787. S. 520). Aus Freylinghausen ging sie in den Kirchengebrauch und in diesem auf „O Gott, du frommer Gott" und „Was frag ich nach der Welt" über. Sie heißt:

[1]) Dies hat Veranlassung gegeben, sie Nik. Hasse, der verschiedene Melodien für Müllers Buch gesungen hat, als Erfinder zuzuschreiben. Vgl. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 277; Layriz, Kern III. Quellennachweis S. IV; Döring, Choralkunde. 1865. S. 115 u. a. — Auch Joh. Seb. Bach, der ihr für das Schemellische G.-B. 1736. Nr. 194. S. 130 einen bezifferten Baß beigab (vgl. Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 103. S. 69) wurde sie da und dort, z. B. in Umbreits Choralb. 1811. Nr. 63. S. 32; Kocher, Zionsharfe I. S. 554 u. s w., irrtümlich beigelegt. Vgl. Erk, a. a. O. I. S. 117.

[2]) Eine andere Mel. zu „Ach Jesu, dessen Treu" hat König, a. a. O. S. 201, ohne eine Parallele und auch ohne das Lied auf eine solche zu verweisen.
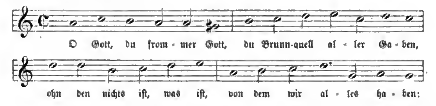


und steht beispielsweise bei König, a. a. O. S. 239 als „Andere Melodie" zu „Was frag ich nach der Welt", und S. 297 nochmals zu „Ach Gott, wird denn mein Leid", in späteren Choralbüchern, wie bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 139; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 149. S. 53 („Leipziger Melodie"). II. Nr. 611. S. 279 („Schlesier und Erfurter Melodie"); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 34. S. 18. 19 u. s. w. immer zu „O Gott, du frommer Gott." Diese Melodie ist es auch, die Seb. Bach in seinen Kirchenmusiken verwendet hat; so in den Kantaten „Es ist dir gesagt, Mensch" (vgl. den Art.); „Was frag ich nach der Welt" (vgl. den Art.) und „Auf Christi Himmelfahrt allein" (vgl. den Art.), sowie in der Mitte des III. Teils („Sehet, welch eine Liebe") des Weihnachts-Oratoriums (vgl. den Art.).[1]) — Ursprünglich wohl zu „O Gott, du frommer Gott" gesungen ist die folgende dritte kirchliche Weise:



Als ihre Quelle galt bis vor kurzem das Störlsche Ch.-B. von 1710 (1721). Nr. 111; dann fand Joh. Zahn eine ältere Quelle in dem Anhang, den Joh. Bernh. Falck zu Rotenburg ob der Tauber 1701 dem folgenden Werke (vielleicht

[1]) Die Bachschen Sätze aus diesen Werken vgl. man bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 104. 105. S. 70 u. 71. II. Nr. 277 u. 279. S. 86. 87.

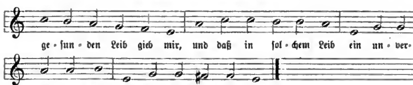
seines Vaters) beigegeben: „Andachterweckende Seelen-Cymbeln, d. i. Geistreiche Gesänge rc. in einen vierstimmigen Contrapunkt gesetzt von Georg Falcken, Cantore und Organisten daselbst.“ Rotenburg ob der Tauber 1672. Zahn bemerkte dazu, dieser Anhang enthalte zu „31 meist neueren Liedern“ 25 Tonsätze und unter diesen einen solchen zu unsrer Melodie, die „in einer von Störl etwas abweichenden Form mitgeteilt sei, was der Vermutung Raum gebe, daß sie schon längere Zeit vorher in Übung gewesen.“ Und wirklich hat derselbe Choralforscher sie dann schon im Meininger G.-B. von 1693 aufgefunden.[1]) Wenn die Weise wirklich zuerst 1693 ans Licht getreten ist, so ist sie ziemlich rasch bekannt geworden; sie findet sich — abgesehen von Falck und Störl — z. B. im Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 364, bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 527. S. 292, in Joh. Mich. Müllers Psalm- und Ch.-B. 1719. Nr. 94, bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 186a. S. 92. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 401—406 giebt sie in nicht weniger als sieben Lesarten, darunter auch zweimal mit dem Abgesang von „Nun danket alle Gott“, was auch bei König, a. a. O. S. 279 einmal vorkommt und durch Störl-Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 114 (Ausg. 1777. Nr. 99) z. B. in Württemberg kirchlicher Brauch (oder vielmehr Mißbrauch) geworden ist.[2]) Schicht, Ch.-B. I. Nr. 150. S. 53 nennt sie eine „Thüringische Melodie“, und Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 135 hat sie unter dem Namen „O Jesu, meine Lust.“ — Von weiteren Melodien unsres Liedes, die aber nur vorübergehend oder nur in beschränkterem Kreise kirchliche Geltung erlangt haben, führen wir noch an: als vierte diejenige von Johann Crüger. Sie erschien in der Praxis piet. mel. 1648. S. 430 anonym, 1656. S. 716 aber mit „J. C.“ bezeichnet, und kam in einzelne Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie z. B. in das Rungesche Verl. 1653. S. 372, Sohrens Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 669. S. 893 u. a.[3]) In ihrer originalen Gestalt heißt sie:
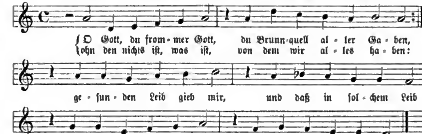


[1]) Vgl. Zahn in der Euterpe 1872. S. 106. 107; ders., Psalter und Harfe. 1886. Nr. 243. S. 162. Es werden durch Zahns Nachweise alle seitherigen Quellenangaben bei Ritter, Erk, Koch, Döring, Faißt u. s. w. hinfällig.

[2]) Vgl. Württ. Ch.-B. 1876. Nr. 132. S. 117 Anm. — Darauf bezieht sich wohl auch die Bemerkung Erks, Ch.-B. 1863. S. 258, die Mel. sei in ihrem 2. Teil der Weise „Nun danket alle Gott“ nachgebildet. Vgl. auch Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 150.
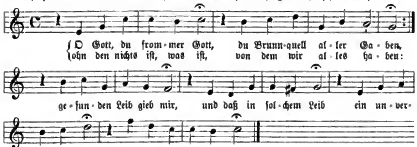
[3]) Mit Crügers Tonsatz aus 1649 ist sie bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 332. S. 496 neu gedruckt. Vgl. auch Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 69. 81. Eine



Eine fünfte Melodie hat Zahn aus dem Dresdner G.-B. von 1676 nachgewiesen. Sie lautet in seiner Zeichnung (Psalter und Harfe 1886. Nr. 371. S. 252):
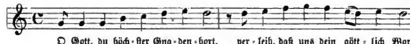


und findet sich in verschiedenen Lesarten bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 186c. S. 92; König, a. a. O. S. 279 („Vierdte Melodie"); Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 263; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 146b. S. 110 („Ich hab ihn dennoch lieb"); Schicht, Ch.-B. I. Nr. 151. S. 54 („Wird in der Oberlausitz gesungen"); Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 31. S. 17; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 252. S. 225 u. s. w. — Bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 351. S. 154 steht unter dem Namen unsres Liedes noch die folgende sechste Weise:



die auch König, a. a. O. S. 279 als „Dritte Melodie" für dasselbe bringt und die bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1125. S. 483 den Namen „O Jesu Gottes Lamm" trägt.

Weise zu „Groß ist, o großer Gott", welche in der Praxis piet. mel. 1657. S. 404 erschien, ist nach Bode wahrscheinlich ebenfalls von Joh. Crüger erfunden.

O Gott, du höchster Gnadenhort, Choral. Das Lied vom Wort Gottes von Konrad Hubert erschien mit seiner eigenen Melodie zuerst in Wolf Köpphls Gesangbüchlein. Straßb. 1545. Bl. CXI, wo letztere lautet:



von Oh-ren so zu Her-zen dring, daß es sein Kraft und Schein ver-bring.

Doch ist die Weise nicht Original, sondern in ihren drei ersten Zeilen der „Antiphona: Jesus der hat uns zugeseit“ im Straßb. Teutsch Kirchen ampt. 1525. Bl. B entnommen, welche dort heißt:

Je-sus der hat uns zu-ge-seit, dem trank-ken sein barm-hert-zig-keit rc.[1])
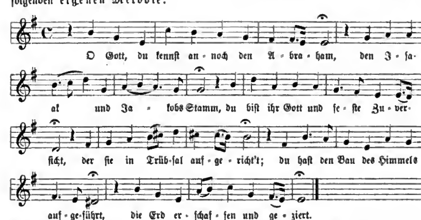
Lied und Melodie erlangten durch die Straßburger Gesangbücher (z. B. Gros Kirchen-G.-B. 1560. S. CCXLVII) in der älteren Zeit allgemeine Verbreitung und finden sich auch bei den Harmonisten, wie bei Luk. Osiander 1586, Barth. Gesius, Geistl. Lieder. 1607. II. S. CXLVI, Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609. Nr. CCVIII u. a., und in den verschiedenen Ausgaben der Praxis piet. mel.[2]) — Eine Umbildung unsrer Weise aus dem Erfurter G.-B. von Nik. Stenger. 1663. S. 653, teilt Zahn, Melodien I. Nr. 360. S. 102 mit, und die vierte Zeile derselben erscheint in den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts, z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 327. S. 147; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 122; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 58 (1777. Nr. 49), nach Moll gewendet so:

Von neueren Choralbüchern bringen die Melodie noch Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1086. S. 468 („Baaden-Durlach“); Wigand, Ch.-B. für Hessen-Kassel. 1844. Nr. 85. S. 66 („Gott unsre Freude hier und dort“); Kocher, Zionsharfe I. Nr. 654. S. 300 u. a.

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied. 1841. Nr. 803. S. 681. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. S. 10. Zahn, Melodien I. Nr. 359. S. 102.
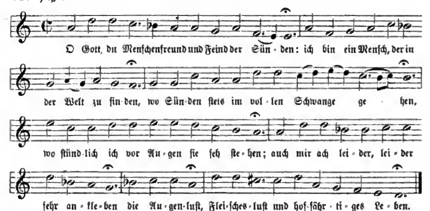
[2]) Döring, Choralkunde 1865. S. 122 führt die Melodie aus der Frankf. Praxis von Sohren 1676 (1680. Nr. 428. S. 528—529) irrtümlich in Moll (d d d f g a b a) an, weil er übersehen hat, daß dieselbe, wie manche andre bei Sohren, im Violinschlüssel notiert ist.

O Gott, du kennst annoch, Choral. Dies Lied über das „Gebet Manasses" von Ernst Lange (1711) erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 274. S. 389. 390 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 633. S. 416) mit der folgenden eigenen Melodie:



Sie fand zwar Aufnahme bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 164, weitere Verbreitung aber hat sie nicht erlangt.
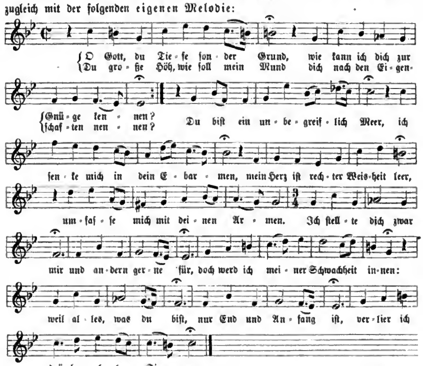
O Gott, du Menschenfreund und Feind der Sünden, Choral. Dies Lied hat das Metrum des Liedes über den 23. Psalm („Mein Hüter und mein Hirt ist Gott der Herre") im Liedpsalter der Reformierten und wird daher auch vielfach auf dessen Melodie verwiesen. Doch ist auch eine eigene Weise für dasselbe vorhanden, die bei Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 575. S. 316. 317 heißt:



Sie findet sich auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 280 und noch bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 367. S. 130, jedoch mit folgender Änderung der letzten Zeile:
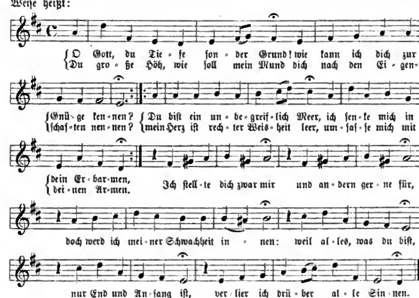
die Au - gen-lust und hof - fähr - ti - ges Le - ben.

O Gott, du Tiefe sonder Grund, Choral. Ernst Langes Lied, das Schleiermacher — wie Koch, Gesch. des Kirchenlieds IV. S. 425 berichtet — als ein Muster geistlicher Poesie gerühmt haben soll, erschien bei Freylinghausen, G.-B. II. Teil. 1714. Nr. 140. S. 185—187 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 370. S. 232) zugleich mit der folgenden eigenen Melodie:
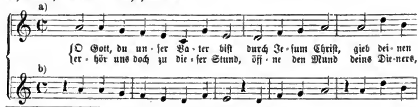


Diese Melodie fand Aufnahme im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 170. S. 149. 150, bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 114, in den Wernigerod. Melodeien 1767. S. 234, im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 234. S. 189 (1820. S. 286. 287), bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 150. S. 164 u. a., und ist auch in der Gegenwart, z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 253. S. 91 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1059. S. 816 noch
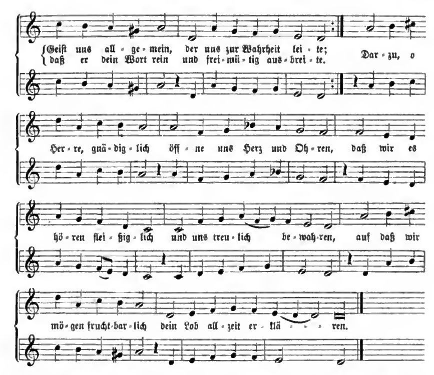
erhalten. — Das zuletzt genannte Choralbuch teilt unter Nr. 1060. S. 817 eine **zweite** Melodie für unser Lied mit und nennt als Quelle für dieselbe K. Ed. Herings Choralmelodien zum wendischen G.-B. Bautzen 1858. Nr. 154. Diese Weise heißt:



O Gott, du unser Vater bist, Choral. Die Quelle dieses alten „Kanzellieds" ist nach Wackernagel, Kirchenlied. I. S. 645 das folgende Werk: „Die Sonntags-Evangelia gesangsweise, Componirt von Johanne Posthio Germershemio M.D." Amberg 1608, in dessen Anhang „Etliche Psalmen, vnd andere Geistliche Lieder" es sich findet.[1]) Es ist z. B. im Revid. Vorstschen G.-B. 1855. Nr. 206 bis zur Gegenwart erhalten. — Die **eigene Melodie** des Liedes heißt a) in der älteren Form der Gesangbücher des 17., b) in der neueren Zeichnung der Choralbücher des 18. Jahrhunderts:



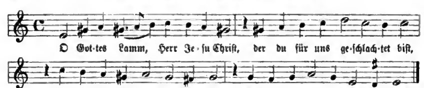
[1]) Der Verfasser ist noch nicht ermittelt; es wird bald Ambr. Lobwasser, bald Josua Wegelin, bald dem niederländischen Prediger Joh. Unterhofen (um 1570) zugeschrieben. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 151. Döring, Choralkunde 1865. S. 120.



In ersterer Form findet sich die Weise z. B. nach Döring im Thorner Kantional des Artomius 1646; in der Frankf. Praxis 1668. 1670. S. 79; bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 905. S. 1185 (mit „A. Lobw." unterzeichnet, also dem Ambrosius Lobwasser als Erfinder zugeschrieben) u. s. w., in letzterer bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 326. S. 146. 147; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 122; Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 152. S. 82. 83; Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 132. S. 158—159; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 165. S. 130—131; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 368. S. 130—131; Ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 312. S. 149; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1061. S. 818 u. s. w.
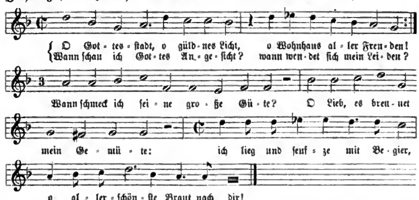
O Gottes Lamm, Herr Jesu Christ, Choral. Dies Passionslied eines noch nicht ermittelten Verfassers[1]) erschien bei Barth. Gesius, Enchiridion 1603. Bl. XXXI mit folgender eigenen Melodie:

[1]) Andere Lieder gleichen Anfangs und Inhalts von Joh. Heermann und Nik. Selnecce r (?) vgl. bei Mützell, Geistl. Lieder. 17. Jahrh. I. Nr. 66. S. 96. 97. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 151. 152. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 430.



Sie findet sich auch bei Gesius 1607; Mich. Prätorius, Mus. Sion. VI. 1609, ist bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 265. S. 427. 428 („O Lamm Gottes, Herr Jesu Christ") mit einem Tonsatz aus „Harm. sacr. in Gymn. Gorlicensi" 1613 mitgeteilt, und kommt nach Zahn, Melodien I. Nr. 468. S. 135 noch 1753 handschriftlich in Regensburg vor.
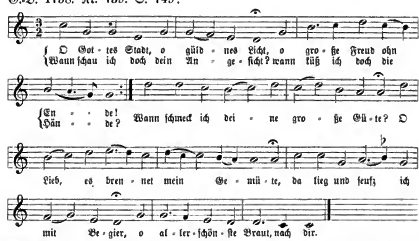
O Gottes Stadt, o güldnes Licht, Choral. Für Johann Rists Lied vom himmlischen Jerusalem kommen zwei eigene Melodien in Betracht, die kirchliche Geltung erlangt haben. Die erste, ältere derselben von Johann Schop war dem Liede bei seinem Erscheinen in den „Himlischen Liedern". Lüneb. 1644. 1652. 5tes Zehen, „Das Fünfte Lied", beigegeben. Sie heißt in ihrer ursprünglichen Zeichnung (der Text nach Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 1875. S. 1541):



In den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts war dies die alleinige Weise unsres Liedes;¹) sie steht z. B. bei Heinr. Müller, Geistl. Seelenmusik. 1659. S. 890, in der Frankf. Praxis (Sohren) 1668, in Sohrens Musik. Vorschmack 1683. Nr. 1087. S. 1406, den späteren Ausgaben der Crügerschen Praxis u. s. w., auch noch in Choralbüchern aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, wie z. B. bei Bronner, Hamb. Ch.-B. 1715. S. 267; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 237. S. 114 u. a. allein, dann aber tritt sie gegen ihre jüngere Schwester mehr und

¹) Eine andere ältere Mel. von „Mich. Jakobi, Organist in Lüneburg 1659", die Kocher, Zionsharfe I. Nr. 953. S. 447 mitteilt, ist nicht weiter bekannt geworden.

mehr zurück, wenn sie auch in einzelnen Choralbüchern, wie Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 838. S. 372 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1063. S. 819 bis 820 (hier aus „Dreßdnisch G.-B. 1707. Nr. 381“) bis auf die Gegenwart fortgepflanzt ist. — Die zweite, jüngere Melodie stammt aus dem Darmst. G.-B. (Züehlen) 1698. S. 310—311 und lautet bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 583. S. 918 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1440. S. 984) und im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 739. S. 749:

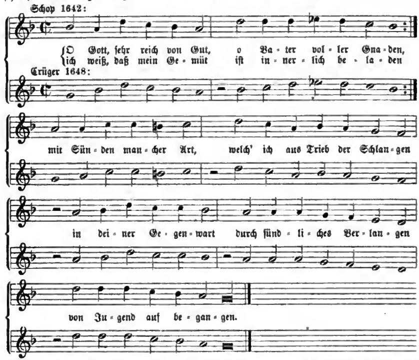


Sie steht in dieser Zeichnung bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 776 (letzte Nr. vor dem Anhang), dann ausgeglichen bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 461 (an zweiter Stelle); Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 207. S. 232 („O schwerer Fall, der Adam hat“); Schicht, Ch.-B. III. Nr. 837. S. 372; Ritter, Ch.-B. 1856. Nachtrag Nr. 414. S. 150 und Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 313. S. 150; Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 139. S. 71; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1062. S. 819 u. s. w. In Hannover ist diese Weise unter dem Namen „Ermuntre dich, beklemmter Geist“ ebenfalls noch im Kirchengebrauch; vgl. Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 42. S. 27; Enckhausen, Ch.-M.-B. 1846. Nr. 46; Bode, Quellennachweis. 1881. S. 421.[1])

O Gott, sehr reich von Güt, Choral. Dies Bußlied von Johann Rist hatte bei seinem Erscheinen im 4ten Zehn der „Himlischen Lieder“. Lüneb. 1642 eine eigene Melodie von Johann Schop mitgebracht, die jedoch erst in der

[1]) Noch öfters wird die jüngere Mel. irrtümlich Johann Schop zugeschrieben; so z. B. bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II S. 152. Das Mecklenburger Mel.-Buch 1867. S. 71 überschreibt: „Nach Schop 1649 (?). Darmst. G.-B. 1698;“ Kühnau, Ch.-B. II. S. 232 bemerkt: „Ums Jahr 1660“, verwechselt also diese jüngere Weise ebenfalls mit der Schopschen, und ihm folgen dann Schicht, Ritter u. a.
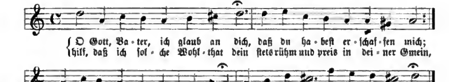
Umarbeitung Johann Crügers, in der sie in dessen Praxis piet. mel. 1648 erschien, Verbreitung erlangte. Beide Formen derselben sind:



Die Crügersche Redaktion wurde in der Praxis fortgepflanzt und findet sich auch in der Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 72. S. 83 im Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 844. S. 495. 1695. S. 684 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 164. Schops Melodieform ist nur vereinzelt, z. B. bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 418. S. 539 beibehalten worden.
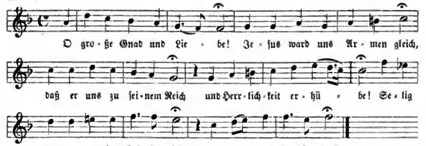
O Gott, Vater, ich glaub an dich, Choral. Zu diesem Credolied des Archidiakonus Thomas Hartmann zu Eisleben (1604) schrieb Michael Altenburg 1620 einen achtstimmigen Tonsatz, der durch seine Aufnahme in das Gothaische Cant. sacrum. II. 1646. Nr. 40. S. 151 („à 8 Michael: Altenburg") weiter bekannt geworden ist.[1]) Der Diskant dieses Satzes wurde in der Folge zu der nachstehenden eigenen Melodie unsres Liedes umgebildet, die z. B. bei Witt, Psalmodia sacra. 1715. Nr. 227. S. 136. 137 heißt:

[1]) Dieser Tonsatz ist neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. Beisp. Nr. 34. S. 24, aber mit dem veränderten Textanfang Altenburgs „Herr Gott, Vater, ich glaub an dich."
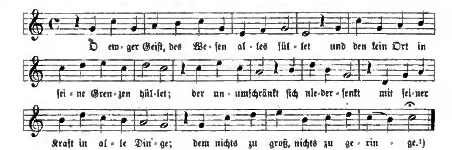


Sie erlangte mit dem Liede ziemliche Verbreitung und steht z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 126. S. 66; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 243; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 128; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 423. S. 193. Nr. 538. S. 249. III. Nr. 823. S. 367; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 166. S. 132; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 254. S. 91; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1064, S. 820 u. s. w.

O große Gnad und Liebe, Choral. Dieses Weihnachtslied von Joh. Eusebius Schmidt erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 33. S. 38. 39 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 77. S. 46) zugleich mit der folgenden eigenen Melodie:
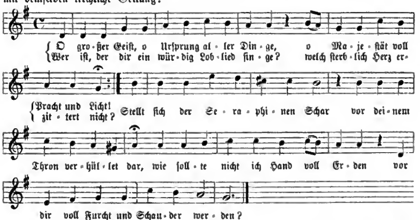


König, Harm. Liederschatz 1738. S. 27 hat sie aufgenommen; sonst hat sie sich nicht weiter verbreitet, doch findet man sie bei Kocher, Zionsharfe. I. Nr. 20 S. 9 neu gedruckt.

O großer Geist, des Wesen alles füllet, Choral. Das schöne Lied von Gottes Allgegenwart von Joh. Jak. Rambach (Geistl. Poesien. 1720. S. 330. Haus-G.-B. 1735. S. 17) war von Anfang auf die Freylinghausensche Melodie „Hier ist mein Herz, o Seel und Herz der Seelen" verwiesen und wird auch jetzt noch ausschließlich nach derselben gesungen. Layriz, Kern II. Nr. 277. S. 80. 81 hat aus der Weise der Böhm. Br. von 1531 (vgl. v. Tucher, Schatz II. Nr. 14. S. 6) „Barmherziger, ewiger Gott" eine Melodie für unser Lied gebildet, und Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 276. S. 125 brachte für dasselbe die folgende von ihm erfundene neue Weise:



O großer Geist, o Ursprung aller Dinge, Choral. Joh. Jakob Rambachs Lied (Geistl. Poesien. 1720. S. 327) von der Herrlichkeit Gottes wird meist nach der Weise „Zerfließ, mein Geist, in Jesu Blut und Wunden" gesungen. In der hannoverschen Provinzialkirche hat die folgende eigene Melodie mit demselben kirchliche Geltung:
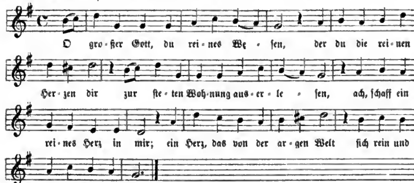


Sie steht in dieser Zeichnung bei Böttner, Ch.-B. (1800). 1817. Nr. 114. S. 73 und Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 123 (2. Ausg. Nr. 141), und stammt aus dem handschriftlichen Choralbuch des Hannoverschen Organisten C. L. Meyer, das die neuen Melodien enthält, welche Franz Heinr. Chr. Meyer (vgl. den Art.) für eine Anzahl Lieder des Hannoverschen G.-B.s von 1740 erfunden hat. In dieser Quelle ist sie mit „Nov. Melod. XIX" bezeichnet, nicht aber „mit F. H. C. Meyers Namen", wie seine übrigen Melodien; nach Bodes Meinung ist sie „aber doch wohl von ihm."[2])

[1]) Die Mel., welche Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1066. S. 822 aus einem „Handschr. Ch.-B. aus der Kirche zu Stroppen. Breslau 1781" noch beibringen, ist nicht eine eigene, sondern nur eine Variante von „Hier ist mein Herz rc."

[2]) Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 431. — Layriz, Kern III. Nr. 521. S. 90

O großer Gott, du reines Wesen, Choral. Dies ziemlich verbreitete Pfingstlied von Johann Olearius[1]) (1677) erscheint in neueren Choralbüchern öfters mit der nachstehenden Melodie, welche Zahn bis jetzt zuerst in Kleins Ch.-B. Rudolstadt 1785, als dem Liede „Ich weiß, es wird mein Ende kommen" (von Salomo Franck 1711) zugehörend, gefunden hat. Sie heißt nach Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 235. S. 156:
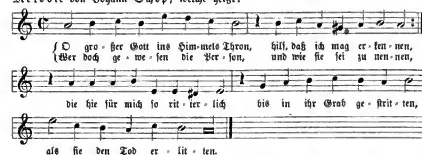


und stand in derselben Form schon vorher in Hentschels Ch.-B. Nr. 191. S. 113 zum Liede „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Sonst ist diese Weise noch in zwei Umbildungen zu finden: bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 216. S. 188; Schicht, Ch.-B. 1819. Nr. 1024. S. 444 (und nochmals Nr. 1215. S. 516 unter dem Namen „Wenn ich vor meinen Schöpfer trete"); M. G. Fischer, Ch.-B. 1821 („Von dir kommt jede gute Gabe"); Jakob und Richter, Ch.B. II. Nr. 1067. S. 822 u. a. zu unsrem Liede, und in einer weitergehenden Variierung zu „Ich bin getauft auf deinen Namen" und als „Sächsische Melodie" bezeichnet bei Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. LXVI. S. 75; Vierst. Gesänge. Stuttg. 1825. Nr. 85. S. 156; Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 85. S. 35; Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes. 1838. Nr. 207. S. 257, und Kocher, Zionsharfe I. Nr. 877. S. 408.[2]) — Eine eigene Melodie für unser Lied von Prof. Scheibner in Erfurt steht in M. G. Fischers Ch.-B. 1821, hat aber keinen Eingang gefunden.

hat nach dem „Magne pater Augustine" aus dem 15. Jahrh. eine Mel. für unser Lied gebildet, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1069. S. 824 bringen unter dem Namen desselben eine Variante von „Zerfließ, mein Geist ꝛc."

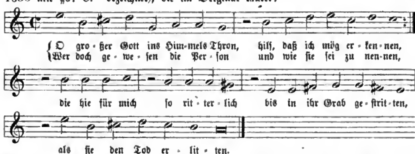
[1]) Dessen Autorschaft übrigens nicht absolut sicher ist. Koch, Gesch. des Kirchenlieds III. S. 349 u. a. schreiben es ihm zu; nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 158 ist sein Name in vielen älteren Gesangbüchern bei dem Liede nicht genannt.

[2]) Vgl. auch Euterpe 1861. S. 152. 153. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 2. Aufl. IV. S. 417. 3. Aufl. VIII. S. 391. 392.

O großer Gott ins Himmels Thron, Choral. Dieses Passionslied von Johann Rist, das auch jetzt noch ziemlich verbreitet ist,[1]) erschien in den „Himlischen Liedern". Ites Zehn. Nr. 4. 1641. 1652. S. 20 mit einer ersten eigenen Melodie von Johann Schop, welche heißt:
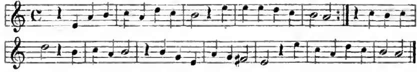


aber nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen und nur in einzelne Gesangbücher, wie z. B. Sohrens Musik. Vorschmack 1683. Nr. 180. S. 223 (wo sie übrigens mit „T. S." bezeichnet, also irrtümlich Thomas Selle zugeschrieben ist) aufgenommen worden ist. — Wenige Jahre später erhielt das Lied eine zweite Weise von Johann Crüger, in dessen Praxis piet. mel. 1648. S. 179 (in der Ausg. von 1656 mit „J. C." bezeichnet), die im Original lautet:



Sie hat durch den Einfluß der Praxis pietatis einige Verbreitung in den älteren Gesangbüchern erlangt und findet sich z. B. in der Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 195. S. 230, im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 189. S. 214—215; im Lüneb. G.-B. 1686. 1695. Nr. 471. S. 368 u. s. w., auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 63 (erste Melodie). — Noch ist eine dritte Melodie vorhanden, die bei König, a. a. O. heißt:

[1]) Vgl. z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 120. Dresdn. G.-B. Nr. 139. Alt Magdeb. G.-B. Nr. 200. Revid. Porst'sches G.-B. 1855. Nr. 104 u. s. w. — Ein anderes Lied „O großer Gott ins Himmelsthron, wir müssens ja bekennen" („Zur Zeit großer Nässe") ist von Joh. Franck, Geistl. Sion. 1674. S. 227; es hat die Mel. „Herr, straf mich nicht in deinem Zorn".



aber wohl Beziehungen zu der Crügerschen Weise hat. Jetzt hat keine dieser Melodien mehr Geltung: unser Lied wird nach „Was Gott thut, das ist wohlgethan" gesungen.[1])

O großer Gott von Macht, Choral. Es ist noch nicht endgiltig festgestellt, wem dieses eindringliche „Bittlied in allgemeiner Not" als Verfasser zugehört: ob Dr. Joh. Matth. Meyfart, wie die älteren Hymnologen wollen, oder Balthasar Schnurr, dem die neueren es zuschreiben.[2]) Doch bemerkte Rambach wohl mit Recht, daß die in einer der ältesten Quellen des Liedes, dem Jeremias Weberschen G.-B. Leipz. 1638. S. 565, demselben beigeschriebene und in viele Gesangbücher übergegangene Chiffer „B. S. P. L. C." am besten mit „Balthasar Schnurr, Poeta laureatus caesareus" aufzulösen sei. Das Lied ist von 1630 an bekannt und in den Kirchengesang eingeführt worden,[3]) in dem es sich erhalten hat. Es bestand ursprünglich aus 8 Strophen; diesen gab aber der schon genannte Jeremias Weber, Diakonus an St. Nikolai zu Leipzig eine neunte, mit „M. J. W. addidit Anno 1633 circa 12. Augusti" überschriebene Strophe bei, die in fast sämtlichen späteren Gesangbüchern mit dem Liede verbunden blieb.[4]) — Die erste eigene Melodie unsres Liedes wird zwar gewöhnlich mit der Jahreszahl 1632 bezeichnet, ist aber thatsächlich erst aus dem Gothaischen Cant. sacrum II. 1647. Nr. 99. S. 400 (2. Ausg. II. 1655. S. 400) bekannt. Hier trägt sie die Überschrift à 4 Melchior: Franck:, mit welcher Melchior Franck (vgl. den Art.) entweder nur als Komponist des mit ihr verbundenen Tonsatzes, oder aber, wie allgemein an-
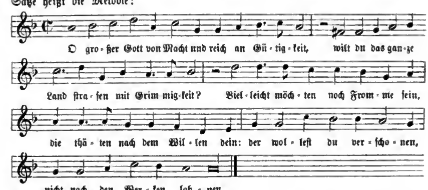
[1]) Auch manche Gesangbücher des 17. Jahrh. hatten das Lied schon auf andere Melodien verwiesen, so z. B. Leipzig, Vorrat 1673 auf „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl", Lüneb. G.-B. 1694. S. 264 auf „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", beide irrtümlich, denn die allegierten Melodien passen nicht.

[2]) Vgl. eine Zusammenstellung der verschiedenen Ansichten bezüglich des Verfassers bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 159. 160. Rambach, Anthol. II. S. 284. Koch, Gesch. des Kirchenlieds V. S. 657. 658.

[3]) Nicht überall ohne Widerstand. Als es 1635 in der Schloßkirche zu Schwerin zuerst gesungen wurde, protestierte der dortige Hofprediger M. Kaspar Wagner dagegen, weil das Lied „nicht durchaus richtig, sondern teils mit Päbstischem teils mit Calvinischem Sauerteig inficiret vnd befleckt" sei und „etliche Wort vnd Reden führe, die nicht allein in heiliger Göttlicher Schrift nicht zu finden, sondern gerade wider dieselbige lauten vnd lauffen." Vgl. Bachmann, Gesch. des evang. Kirchenges. in Mecklenburg. 1881. S. 110. 111.

[4]) Eine 10., rekapitulierende Strophe, die manche Gesangbücher noch beifügen zu sollen glaubten, fand mit Recht als ein ziemlich überflüssiges Anhängsel wenig Eingang. Vgl. Wetzel, Hymnop. II. S. 177.

genommen wird, auch als Erfinder der Melodie selbst bezeichnet ist. In diesem Satze heißt die Melodie:

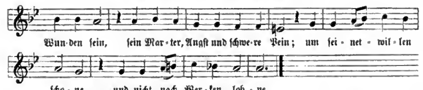


Sie kam so in die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie z. B. in das Erfurter G.-B. 1663, das Nürnberger G.-B. 1677. Nr. 1008. S. 1062, die Frankf. Praxis 1670. 1680. Nr. 608. S. 754 u. s. w.[1]) und wurde das Hauptlied für den 10. Sonntag nach Trinitatis, wie aus ihrer Verwendung im Sachsen-Weißenfelsischen Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 392—393 und bei Seb. Bach in der Kantate „Schauet doch und sehet ꝛc." (vgl. den Art.) hervorgeht. Die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, wie Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 502. S. 279 bis 280; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 179. S. 89; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 522. 523; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 186 (Ausg. 1777. Nr. 169);[2]) das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 427a. S. 227 (1820. S. 344); Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 157; Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 131. S. 156. 157; Hiller, Ch.-B. 1793. Nr. 160. S. 74; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 155. S. 55; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 269. S. 202. 203 u. a. haben die Melodie in ausgeglichener, vom Original mannigfach abweichender Form, im allgemeinen etwa wie Seb. Bach:
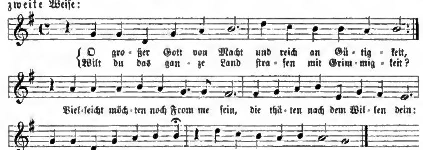
9. O gro-ßer Gott von Treu, weil vor dir nie-mand gilt, als
dein Sohn Je-sus Christ, der dei-nen Zorn ge-stillt; so sieh doch an die

[1]) Eine Umbildung (g b c d h c, versetzt hypodorisch), welche Joh. Crüger in der Praxis piet. mel. von 1661 veröffentlichte, steht zwar noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 324 (als 1. Mel von vieren), hat aber sonst keinen Eingang erlangt. Vgl. Bode, in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 78. 79.

[2]) Stözel, a. a. O. Nr. 185 bringt unter dem Namen unsres Liedes außerdem noch die Weise „Auf meinen lieben Gott", die er durch Wiederholung der beiden ersten Zeilen für dasselbe adaptiert hat.
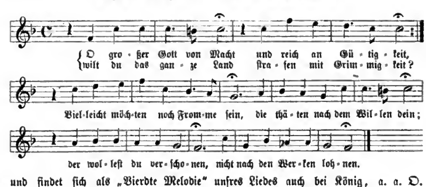


Dagegen sind manche Choralbücher der Gegenwart wieder zur originalen Fassung zurückgekehrt, entweder nur hinsichtlich der Tonfolge, wie z. B. das Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 140. S. 71 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1070. S. 825, oder nach Tonfolge und Rhythmus, wie z. B. das Bayr. Mel.-Buch 1854. 1860. Anhang Nr. 8. S. 115 (Ausg. 1852. Nr. 128. S. 77); Layriz, Kern III. Nr. 522. S. 90. 91, auch Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 314. S. 150. Melchior Francks Originaltonsatz ist dem kirchlichen Chorgesang durch mehrfachen Neudruck zugänglich gemacht; man findet ihn bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 30. S. 20; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 655. S. 965; Schletterer, Musica sacra I. Nr. 118. S. 183, und anderwärts; den herrlichen Satz Seb. Bachs mit reicher Instrumentalbegleitung, der den Schlußchoral (mit der Leipziger Zusatzstrophe) der oben genannten Kantate bildet, giebt Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 280. S. 88. 89. — Die Choralbücher des 18. Jahrhunderts bringen noch zwei weitere eigene Melodien für unser Lied, von denen wenigstens die eine einige Verbreitung gefunden hat. Diese zweite Weise:
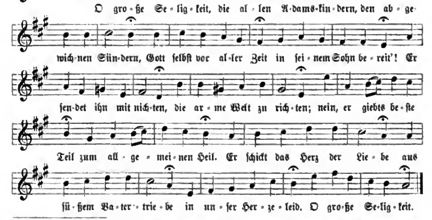


steht z. B. bei Bronner, Ch.-B. 1715. S. 273—274 als alleinige Melodie des Liedes; bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 524; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 324 („Dritte Melodie"); Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 179b. S. 89; im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art. 429b. S. 228 (1820. S. 345) und noch bei Wigand Ch.-B. 1844. Nr. 169. S. 212 (das. S. 212 ist das „Ch.-B. von König" als Quelle angegeben).[1] — Eine dritte Melodie heißt bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 525:

[1]) Wie man sieht, hat diese Mel. gleichen Anfang und weitere Anklänge an „Mein



und findet sich als „Vierdte Melodie" unsres Liedes auch bei König, a. a. O. S. 325.[1])

O große Seligkeit, die allen Adamskindern, Choral. Dies Lied von Joh. Ludw. Konr. Allendorf war im zweiten Teil der „Köthnischen Lieder". 1744. S. 405 erschienen und hatte 1760 eine eigene Melodie von „M. C. Große, Organist zu Kloster Bergen" erhalten, die durch ihre Aufnahme in Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 191. S. 166. 167 bekannt geworden ist. Sie heißt bei Kühnau:
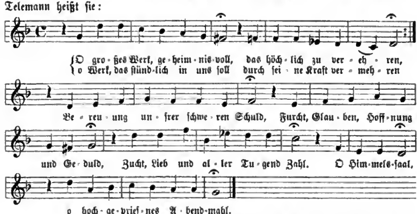


Augen schließ ich jetzt" von Matth. Apelles v. Löwenstern. Auch bei Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 209 steht noch eine in ihren beiden ersten Zeilen mit diesen übereinkommende Weise zu „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen." Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 790. S. 211.

[1]) Aus der Aufklärungszeit sind zu rationalistischen Umdichtungen des Liedes, wie „Du bist erhabner Gott", oder „Wie groß bist du, o Gott" noch weitere Melodien entstanden, wie z. B. unter dem letzteren Namen eine solche von Justin Heinr. Knecht, Ch.-B. 1799. Nr. CXCIX. S. 212, die auch noch im Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 284. S. 109 abgedruckt war; allein keine dieser Weisen hat kirchliche Geltung erlangt, oder ist jetzt noch bekannt.

und steht in derselben Zeichnung z. B. noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1071. S. 826.

O großes Werk, geheimnisvoll, Choral. Das noch jetzt in kirchlichem Gebrauch stehende Abendmahlslied [1]) von Johann Rist erschien in dessen „Himlischen Liedern". Ites Zehn. 1641. Nr. V. Ausg. 1652. S. 28 mit einer eigenen Melodie von Johann Schop, die aber mit dem Liede nur in einzelne Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie z. B. in das Erf. G.-B. von Stenger 1663. S. 337 überging, während andere, wie z. B. das Nürnb. G.-B. 1677, das Lüneb. G.-B. 1694, das Goth. G.-B. 1699 (Witt, Psalm. sacra 1715), u. a. von Anfang an auf die Weise „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" verwiesen hatten, nach der das Lied auch jetzt noch gesungen wird. Doch brachten die Schopsche Melodie noch einzelne Choralsammlungen des 18. Jahrhunderts, wie Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 147. S. 75 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 193. Bei Telemann heißt sie:

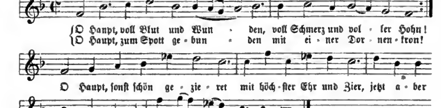


Eine zweite Weise, die zu dem Liede im Dresdner G.-B. von 1694 erschien, ist nicht weiter bekannt geworden. Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. S. 547.
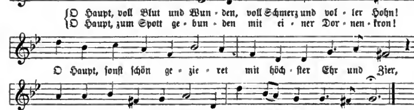
O Haupt voll Blut und Wunden, Choral. Paulus Gerhardts herrliches Passionslied über das „Salve caput cruentatum" des heil. Bernhard erschien in Johann Crügers Praxis piet. mel. 1656. S. 323 und in Dr. Heinr. Müllers Geistl. Seelenmusik 1659. S. 97 zuerst gedruckt. Es ist im deutschen evangelischen Kirchengesang mit der Melodie „Herzlich thut mich verlangen" (vgl. den Art.) untrennbar verwachsen und in dieser Verbindung namentlich auch durch die Verwendung in der Passionsmusik von Seb. Bach zu typischer Geltung für die Passionszeit gelangt. Wohl keine Gemeinde dürfte sich daher in eine Trennung unsres Liedes von der genannten Melodie noch finden und das erstere nach

[1]) Vgl. z. B. Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 253. Alt. Magdeb. G.-B. Nr. 497 u. a.

einer andern Weise mit Erbauung singen können. Und wirklich haben auch einige eigene Melodien, die für das Lied gesungen worden sind, keinerlei kirchliche Verwendung gefunden. Wir verzeichnen deren zwei: die erste, von Peter Sohren, heißt in dessen Gesangbuch „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 212. S. 280. 281:

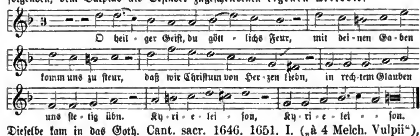


Die zweite Weise aus dem „Musicalisch Handbuch der Geistlichen Melodien." Hamburg 1690, lautet bei Zahn (Psalter und Harfe 1886. Nr. 77a. S. 50), der sie der Vergessenheit entrissen hat:



doch wissen auch von ihr die alten Hamburger Choralbücher von Bronner 1715 und Telemann 1730 nichts.

O heilger Geist, du göttlich Feur, Choral. Das Pfingstlied eines unbekannten Verfassers erschien in Melchior Vulpius' G.-B. 1609. S. 204 mit der folgenden, dem Vulpius als Erfinder zugeschriebenen eigenen Melodie:

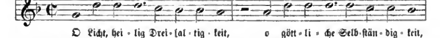


Dieselbe kam in das Goth. Cant. sacr. 1646. 1651. I. („à 4 Melch. Vulpii"), in das Erf. G.-B. von Stenger 1663, stand auch noch bei Witt, Psalmodia

sacra. 1715. Nr. 174. S. 99; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 117. S. 63; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 103 (in vierteiligem Takt); Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 266. S. 150; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 671. S. 306, und ist mit dem Tonsatz des Vulpius aus dem Goth. Cant. neu abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 451. S. 731.

O heilges Geist- und Wasserbad, Kantate zum Trinitatisfest („vermutlich 1724") von Seb. Bach über einen „matten, gedankenarmen Text" aus Sal. Francks „Evang. Andachts-Opfer." Aus demselben hat Bach „ein, wenn auch nicht bedeutendes, so doch anmutiges und feines Musikwerk von milder, mittlerer Gesamtstimmung geschaffen." Vgl. Spitta, Bach II. S. 229. 230. Für den Chor ist nur der Schlußchoral „Nun laßt uns Gott, dem Herren" mit Strophe 5 („Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl") bestimmt. Vgl. diesen bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 98. S. 65. — Ausg. der Bach-Ges. XXXIII. Nr. 165.

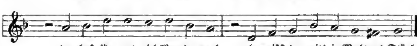
O heilige Dreifaltigkeit, o göttliche Selbständigkeit, Choral. Michael Weißes Lied „O Licht, heilig Dreifaltigkeit und göttliche Selbständigkeit, das im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. G. 1a. b. Ausg. 1544. Bl. CX unter den „Lobgesang" erschienen war, kam als Trinitatislied schon 1542 (niederdeutsch im Magdeb. G.-B. von Christ. Adolf Nystadensis) in den deutschen Kirchengesang, in dem es noch heute Geltung hat.[1]) Es erschien in ursprünglicher Form z. B. bei Keuchenthal, Kirchengesang 1573. Bl. 381, im Dresdner G.-B. 1593. Nr. LXXVII. Bl. 101 u. s. w.; noch mehr Verbreitung aber erlangte es mit dem obenstehenden veränderten Anfang, dessen Quelle Joh. Crügers Praxis piet. mel. 1648. S. 288 ist, hauptsächlich durch den Einfluß dieses Gesangbuchs. — Bezüglich der Melodie war das Lied von Anfang an auf den „Thon: „O lux beata trinitas" verwiesen, nach dem es auch ausschließlich gesungen wurde,[2]) da die eigenen Melodien, die für dasselbe hervortraten, keinen Anklang fanden. Die erste dieser eigenen Weisen, „vermutlich vom Landgrafen Moritz von Hessen"[3]) noch zur älteren Fassung des Liedes gesungen, heißt im G.-B. Cassel 1601. S. 112. 1612. Bl. 54:



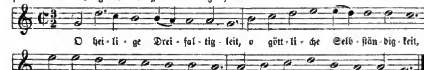
[1]) Neuerdings wurde es in seiner originalen Fassung mehrfach wieder abgedruckt; so bei Wackernagel, Kirchenlied. 1841. Nr. 346. S. 270, 2. Ausg. III. Nr. 327; v. Tucher, Schatz I. Nr. 157. S. 89. 90; Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. I. Nr. 89. S. 134. 135. — Im Württ. G.-B. 1842. Nr. 61 steht es, unter Weglassung der ersten Strophe mit dem Anfang „Gott! Erd und Himmel samt dem Meer."

[2]) In der Frankf. Ausg. der Praxis pietatis 1666. S. 367. 1680. Nr. 306. S. 379. 380 und anderwärts ist die genannte Melodie ganz auf unser Lied übertragen.
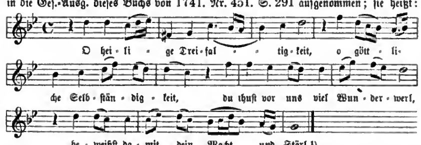
[3]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 37. Zahn, Melodien I Nr. 458. S. 133, sowie dessen Anm. auf S. 132.



über welche Quelle sie jedoch nicht hinaus gekommen ist. — Eine zweite Melodie erfand Friedrich Funck (vgl. den Art.) für das Lüneb. G.-B. 1686. Nr. 646; sie lautet im Original mit „F. F." bezeichnet:



Sie steht noch in der Ausg. des Lüneb. G.-B.s von 1694. Nr. 664. S. 378, aber schon in der folgenden von 1695 nicht mehr. — Die folgende dritte Weise endlich war in ihrer wenig kirchlichen Haltung von Anfang an kaum geeignet, dem Gemeindegesang zu dienen. Sie erschien in dem um 1710 besonders gedruckten „Melodienbüchlein" zum Freylinghausenschen G.-B. S. 61 und wurde in der Folge in die Ges.-Ausg. dieses Buchs von 1741. Nr. 451. S. 291 aufgenommen; sie heißt:

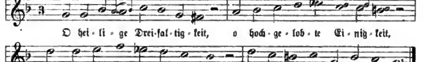


O heilige Dreifaltigkeit, o hochgelobte Einigkeit, Choral. Dies Lied, „ein Morgen-Segen", von Martin Behemb (Behm) ist unter mehrfachen Umarbeitungen, die es teils von seinem Verfasser selbst, teils von späteren Gesangbuchs-Redaktoren, wie Gesenius und Denicke und Johann Crüger, erfuhr,[2]) in den all-

[1]) Ein anderes Lied ähnlichen Inhalts von Mich. Weiße „O göttliche Dreifaltigkeit in einiger Selbständigkeit" erschien im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. F. XII a. Ausg. 1544. Bl. CIX (neu gedruckt bei Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 345. S. 269. 270. Neue Ausg. III. Nr. 326; v. Tucher, Schatz I. Nr. 156. S. 89; Mützell, a. a. O. I. Nr. 88. S. 132. 133) und war dort ebenfalls auf den oben genannten „Thon" verwiesen. Auch für dieses Lied brachte das Kasseler G.-B. 1601. S. 110. 1612. Bl. 53 eine eigene Melodie vom Landgrafen Moritz, die bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 37, und Zahn, a. a. O. I. Nr. 457. S. 133 abgedruckt ist.

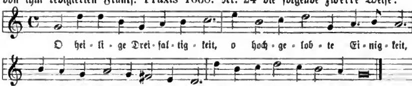
[2]) Vgl. das Lied in dreifacher Gestalt bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 164. 165. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. III. Nr. 433. S. 801. 802. Wackernagel, Kirchenlied. I. S. 630. V. Nr. 136 und Nr. 274 und 275.

gemeinen Kirchengebrauch gekommen. Eine erste eigene Melodie erhielt es von Johann Crüger in dessen „Vollkömlichem G.-B." 1640. S. 205, wo sie heißt:



Gott Va - ter, Sohn und heil - ger Geist, heut die - sen Tag mir Bei-stand leist.

Doch hat der Sänger selbst sie in der Praxis piet. mel. 1648. S. 23 unsrem Liede wieder genommen und sie auf „Das neugeborne Kindelein" übertragen,[1]) dem sie mit den durch kleine Noten angedeuteten Abänderungen, die Crüger in den „Geistlichen Kirchen-Melodien" 1649 selbst anbrachte, in der Praxis piet. mel., Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 170. S. 201. 202, im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 49. S. 46, bei Sohren, Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 96. S. 111 u. a., auch noch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 90 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 37 geblieben ist. — Zu unsrem Liede setzte Peter Sohren, in der von ihm redigierten Frankf. Praxis 1668. Nr. 24 die folgende zweite Weise:



die er auch noch in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 849. S. 1120 wiederholte, die aber weiter nicht bekannt geworden ist.[2])
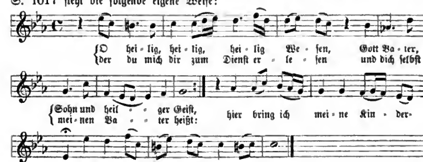
O heiliger Geist, o heiliger Gott, Choral. Nach diesem Pfingstlied eines noch nicht ermittelten Verfassers, das Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 166 aus Niedlings „Lutherisch Hand-Büchlein". Altenb. 1655. S. 669 nachgewiesen hat, wird öfters die Melodie genannt (so z. B. im sog. Eisenacher G.-B. 1853. Nr. 53. S. 48), die wir in dem Art. „O Jesulein süß, o Jesulein mild" zu besprechen haben werden, auf den wir deshalb verweisen.

O heilig, heilig, heilig Wesen, Choral. Dieses Morgenlied eines unbekannten Verfassers war in den ältesten Gesangbüchern, aus denen es bekannt ist, wie im Halberst. G.-B. 1699. S. 23, Goth. G.-B. 1699. Nr. 428. S. 445 (Witt, Psalm. sacra. 1715. S. 243), Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 954

[1]) Diese Übertragung hat Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 65 übersehen und meint daher irrtümlich, Crüger habe unsre Melodie ganz fallen lassen.
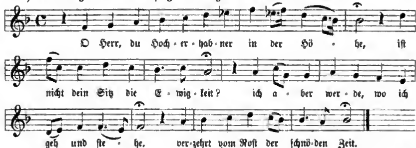
[2]) Die weitere Melodie, welche Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 11. S. 11, unter Berufung auf Kocher, Zionsharfe I. Nr. 290. S. 131 und S. 554, als eigene bringen, ist die Weise „Wer hie für Gott will sein gerecht" von Nik. Hermann. 1560. Vgl. Zahn, Euterpe 1877. S. 130.

u. s. w. immer auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ verwiesen, eine Verweisung, die z. B. noch Ritter, der das Lied für das Alt-Magdeb. G.-B. Nr. 27 zu berücksichtigen hatte, im Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856 festhält. — In der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1488. S. 1017 steht die folgende eigene Weise:



die keine weitere Verbreitung erlangt hat und für den Gemeindegesang auch kaum sich eignen dürfte.
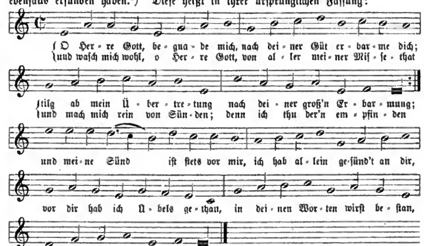
O Herr, du Hocherhabner in der Höhe, Choral. Das Lied eines unbekannten Autors erscheint im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 143. S. 192. 193. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 374. S. 235 in der Rubrik „Aufs Fest der h. Dreieinigkeit“ mit der folgenden eigenen Melodie:



Sie kam in einzelne größere Choralbücher, wie z. B. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 221; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 111, und ist auch noch bei Kocher, Zionsharfe 1855. I. Nr. 743. S. 338 abgedruckt. — Bei Freylinghausen ist das Lied zugleich auf die Melodie „Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter sieget“ (vgl. den Art.) verwiesen.

O Herre Gott, begnade mich, Choral, dessen Meladie zugleich mit dem Liede Matth. Greiters über den 51. Psalm („Der LI. Psalm. Miserere mei, Deus“) in dem Straßburger „Teutsch Kirchen Ampt ꝛc. Das ander theyl.“ 1525.

Nr. IV ans Licht trat.[1]) Als Dichter des Liedes wird Matth. Greiter im Straßburger Gros Kirchen-G.-B. 1560. S. LIX ausdrücklich beglaubigt und der Tradition zufolge, die auch heute noch teilweise festgehalten wird,[2]) soll er die Melodie ebenfalls erfunden haben.[3]) Diese heißt in ihrer ursprünglichen Fassung:



Lied und Weise waren in den Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts allgemein verbreitet;[4]) später trat das Lied gegen andere Bußlieder mehr zurück und die Melodie ging vielfach auf das Credolied „Ich gläub an einen Gott allein"[5]) über. Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 363. S. 226; Schicht, Ch.-B. II. Nr. 624. S. 284; Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 108 S. 87 u. a. haben die Melodie vollständig übertragen und führen ihren ursprünglichen Namen gar nicht mehr an; andere, wie Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 274–276; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 165 und Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 48. S. 25 halten die

[1]) Vgl. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. 1841. Nr. 280. S. 202. 203. Neue Ausg. III. Nr. 120. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst I. 1850. S. 13. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 168.

[2]) Vgl. Kühnau, Ch.-B. II. 1790. S. 170. Rittelmeier, Die evang. Kirchenliederdichter des Elsaß. 1852. S. 16. Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 827 u. a.

[3]) Es ist auch diese Annahme jedenfalls weit natürlicher, als die von v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 178–182 aufgestellte und in umständlicher Auseinandersetzung verfochtene, daß Ludwig Senfl der Sänger unsrer Melodie sei.

[4]) Auch die ältesten Ausgaben des französisch-reformierten Liedpsalters von 1539–1542 haben unsre Melodie benützt und zwar zu dem von Calvin selbst liedmäßig bearbeiteten 91. Psalm. Vgl. Riggenbach, Der Kirchengesang in Basel. 1870. S. 54. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. I. S. 628. 629 u. S. 635. 636.
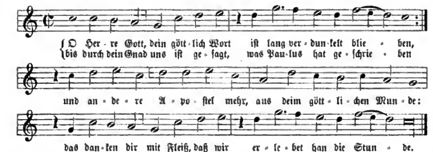
[5]) Nach Bode, Quellennachweis 1881. S. 310 aus „New Ordentlich Gesangbuch ꝛc." Hannover 1646, wobei zugleich bemerkt wird, Denicke werde der Verfasser dieses Gesanges sein.

originale Benennung fest und verweisen „Ich glaub an einen Gott allein" auf die Melodie, während z. B. Bronner, Ch.-B. 1715. S. 275 und Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 139 den späteren Text gar nicht berücksichtigen. In der hannoverschen Provinzialkirche gehört die Weise laut Böttner, Ch.-B. 1800. 1817. Nr. 69. S. 46. 47; Enckhausen, Ch.-B. 1846. Nr. 76 (spätere Ausg. Nr. 81) und Bode, a. a. O. S. 425 jetzt ausschließlich dem genannten Credolied zu. — Von Tonsätzen über unsre Melodie für den kirchlichen Chorgesang führen wir noch die folgenden als durch Neudruck allgemein zugänglich gemachten an: den Satz Ludwig Senfls aus den „Gesängen für die gemeinen Schulen". Wittenberg 1544. Nr. 95 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchen-Ges. I. Beisp. Nr. 7. S. 15. 16; den von Jakob Prätorius 1604 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 590. S. 895. 896; die beiden Sätze Hans Leo Haßlers: den kunstmäßigen von 1607, in der Berliner Ausg. von. 1777. Nr. 31. S. 82—86, und den choralmäßig einfachen von 1608, in der Teschnerschen Ausg. (1865) S. 25; den Choralsatz des Landgrafen Moritz von Hessen von 1612, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 445. S. 278, und die beiden fünfstimmigen Sätze: von Melch. Franck 1631, bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 264. S. 386—388, und von Johann Stobäus von 1642, bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 51. S. 37. 38.

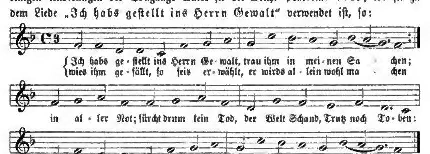
O Herre Gott, dein göttlich Wort, Choral. Von diesem Liede, „einem der angesehensten der Reformationszeit, durch Kernhaftigkeit und Schlagfertigkeit ausgezeichnet", muß Wackernagel gleichwohl bekennen: „man weiß noch nicht, wer dasselbe gemacht hat."[1]) Es erschien als „Ein geistlich lied von der krafft Göttlichs worts" in dem Erfurter G.-B. von 1527 („zum Schwartzen Horn") zugleich mit seiner eigenen Melodie,[2]) wurde von Luther sofort in das Klugsche G.-B. von 1529 aufgenommen und kam von da in alle Gesangbücher der Reformationszeit: Klug, G.-B. 1535. Bl. 127b. 1543. Bl. 127b. Magdeb. G.-B. 1540. Bl. 56b. Val. Babst, G.-B. 1545. I. Nr. L. Bog. O. S. 2—5 u. s. w. Bei Babst heißt die Melodie:

[1]) Die Verhandlungen über die viel ventilierte Frage nach dem Verfasser des Liedes, das die alten Gesangbücher teils Luther, teils Paul Speratus zuschrieben, findet man resumiert bei Fischer, Kirchenlieder-Lex II. S. 168. 169. Der Hymnologe Serpilius (Prüfung des Hohensteinischen G.-B.s Regensb. 1716. S. 497) will „das Original in forma patente mit vier Stimmen eingesehen haben, darin der Autor mit dem Buchstaben A H Z W exprimiert war." Dazu bemerkte Wackernagel, Kirchenlied III. S. 124: „das könnte A. Herzog zu Württemberg heißen," und Lauxmann bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds. VIII. S. 695—706 suchte darauf hin zu erweisen, daß der Herzog Ulrich von Württemberg der Verfasser unsres Liedes sei. Allein die von ihm „vorgetragenen Argumente erheben sich nicht über die Sphäre bloßer Mutmaßung und geschickter Kombination."

[2]) Erk, Ch.-B. 1863. S. 258 bemerkte zwar ausdrücklich, das Lied stehe in dem genannten G.-B. „ohne Mel." und datierte diese erst aus dem Klugschen G.-B. 1535 her; er und manche ihm in dieser Angabe folgenden Choralbücher (Schoeberlein-Riegel, Jakob und Richter u. a.) waren aber im Irrtum. Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 97. Zahn, Euterpe 1877. S. 172. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 347.



„Die heitere, frische Weise trägt durch den in ihr vorwaltenden rhythmischen Wechsel, der örtlich in unbedingt herrschendes dreiteiliges Maß hinübergebildet worden ist, ganz das Gepräge des volksmäßigen" und soll auch wirklich „in Verbindung mit deutschen Liedern weltlichen Inhalts spätestens in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts" gesungen worden sein.[1]) In dreiteiligen Takt umgesetzt erscheint unsre Melodie öfters bei den späteren Harmonisten; in dieser Form und zugleich mit einigen Änderungen des Tongangs lautet sie bei Mich. Prätorius 1609, wo sie zu dem Liede „Ich habs gestellt ins Herrn Gewalt" verwendet ist, so:
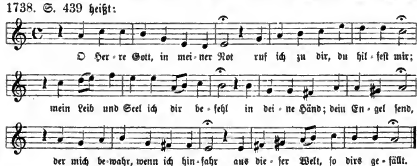


Die folgend verzeichneten Tonsätze über die Weise sind dem Chorgesang durch Neudrucke wieder zugänglich gemacht: der 5stimmige Satz Johann Eccards von 1597, bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 131. S. 129; Ausg. von Teschner II. Nr. 27. S. 54. 55; Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 233. S. 345. 346; vierstimmige Sätze von Hieron. Prätorius 1604, bei Schoeberlein-Riegel II. Nr. 626. S. 937—938 und Schletterer, Musica sacra I. Nr. 98. S. 147, Hans Leo Haßler 1608 in der Ausg. von Teschner (1865). S. 51, Mich. Prätorius 1609, bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 334b. S. 186 und Joh. Hermann-Schein 1627, ebendas. Nr. 334a. S. 135. Von Seb. Bach ist ebenfalls ein Satz vorhanden; er steht als Schlußchoral mit der 8. Strophe („Herr ich

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 213, und Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. Über ihre Beziehungen zu den Melodien „Nun lob mein Seel den Herren" und „Herr Gott, dich loben alle wir" vgl. die betreffenden Artikel.

hoff je x.) unsres Liedes in der Pfingstkantate (1724) „Erwünschtes Freudenlicht“ und ist mitgeteilt bei Erk, Bachs Choralgef. I. Nr. 106. S. 71.
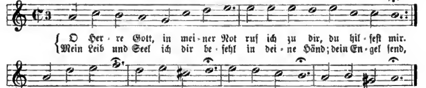
O Herre Gott, in meiner Not, Choral. Nikolaus Selneckers „Sterbegebet ex Psalmo 116“ (1578) erschien in seinen „Christlichen Psalmen, Liedern vnd Kirchengesengen x.“ Leipz. 1587. S. 162 mit einem Tonsatz, dessen Herkunft durch die Unterschrift „Jacob Handel Comp.“ bezeichnet war. Dieser Satz des berühmten Jakobus Gallus (Händl, Hähnel, 1550—1591) pflanzte sich zwar in den Kantionalen, wie in Calvisius, Harm. Cant. Eccl. 1597. Nr. XCIX (CII), Demantius, Threnod. 1620. S. 475, Schein, Cant. 1627. S. 423, Vopelius, G.-B. 1682. S. 862 u. a. fort, aber eine Melodie für den Gemeindegesang war demselben nicht zu entnehmen.[1] Ein zweiter Tonsatz für Chorgesang zu unsrem Lied von Melchior Franck kam aus dessen Psalmodia sacra 1631 in das Cant. sacrum Gotha 1648. III. S. 56 und erlangte durch dieses Werk Eingang. Seine Melodie giebt zwar Layriz, Kern II. Nr. 279. S. 82 mit Hinblick auf den Gemeindegesang, aber auch sie ist wohl kaum je für denselben benützt worden.[2]) — Schon im 17. Jahrhundert verwiesen die Gesangbücher unser Lied auf andre Melodien, so Sohren 1683 und das Lüneb. G.-B. 1686 auf „Ich dank dir Gott für all Wohlthat,“ spätere, z. B. Witt, 1715, Freylinghausen u. s. w., auf „Vater unser im Himmelreich“, nach welcher Weise dasselbe jetzt noch gesungen wird. Doch sind aus dem 18. Jahrhundert auch zwei eigene Melodien bekannt, deren erste bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 354. S. 154 und bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 439 heißt:
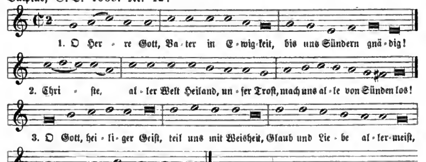


[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. I. S. 409: „Händl hatte für jede Strophe eine eigene, einfache, würdig behandelte, aber nicht volksmäßige Singweise angewendet.“ — Der ganze Tonsatz ist neu gedruckt Musica sacra. Berl. Bote & Bock. XI. S. 73 und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 569. S. 833—837; ein Satz über einen Teil der Melodie von Johann Jeep 1629 ebendas. III. Nr. 376. S. 557. Darüber, daß die obige Unterschrift die Veranlassung wurde, den Gallus lange Zeit als Verfasser des Liedes zu nennen, vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 170 und Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 180.

[2]) Auch Melch. Francks Tonsatz ist wieder abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 570. S. 837, 838.

Die zweite haben Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1075. S. 830 aus Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 273 beigebracht; sie lautet:



O Herre Gott, Vater in Ewigkeit. Das Kyrie paschale des Ordinarium missae im Graduale romanum[1]) wurde auch in der evangelischen Kirche in mehrfachen Versionen zunächst als Chorgesang gebraucht.[2]) Schon 1541 erschien dasselbe in einem Dreiliederdruck zu Wittenberg[3]) auch für den Gemeindegesang ganz verdeutscht und choralmäßig zugerichtet. In dieser Form heißt es z. B. bei Melch. Vulpius, G.-B. 1609. Nr. 42:



und steht so, mannigfache, aber unwesentliche Varianten abgerechnet, als „Kyrie paschale", oder als „Das Kyrie auf Ostern"[4]) in den Gemeindegesangbüchern bis ins 18. Jahrhundert herein. Erst als in der pietistischen Zeit alles Verständnis für liturgischen Gesang verloren gegangen war, wurde es vollständig choralmäßig umgebildet, wie z. B. bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 165; Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 375. S. 236; Schicht, Ch.-B. II. Nr.

[1]) Nach Mettenleiter, Enchirid. chorale. 1853. S. 1 bestimmt für „Tempore paschali a Missa Sabbathi sancti usque ad Sabbathum in Albis inclusive."
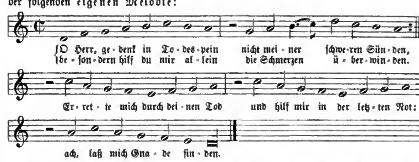
[2]) Vgl. drei solcher Versionen bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 58. 59. 60. S. 116 bis 119 nach Spangenberg 1545, Pfalz-Neub. K.-O. 1557 und dem G.-B. der Böhm. Br. 1531 und 1566.

[3]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 172; ders., Das deutsche Kirchenlied. III. Nr. 251.
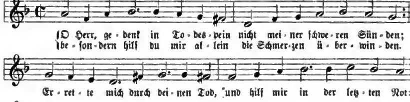
[4]) Vgl. z. B. Dresdn. G.-B. 1762. Nr. 146. S. 114. Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 623 bestimmt noch näher: „Kyrie paschale, wird gesungen von Ostern biß Trinitatis."

421. S. 192 (wo Schicht merkwürdigerweise sein „S." beigeschrieben hat) und Nr. 789. S. 349, und noch bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 497. S. 226 u. a. Die Gegenwart ist mehrfach wieder auf die ältere Weise zurückgegangen; so z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 415. S. 150 und Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 317. S. 151 auf das Erf. G.-B. von Stenger 1663, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1078. S. 831 auf Melchior Vulpius 1609.

O Herr, gedenk in Todespein, Choral. Dieses Sterbelied eines unbekannten Verfassers erschien in Johann Crügers Praxis piet. melica 1656[1]) mit der folgenden eigenen Melodie:
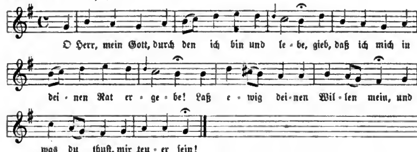


Dieselbe ist in ihrer Quelle anonym gelassen und gehört nach Bodes Meinung zu denjenigen in Crügers Gesangbüchern erscheinenden Singweisen, die „mutmaßlich von Crüger neu erfunden sind, denen es aber an einem hinreichenden äußeren Zeugnis hiefür gebricht." Sie wurde zwar in der Praxis piet. melica, auch in den Frankfurter Ausgaben 1670. 1680. Nr. 736. S. 893 fortgepflanzt, hat aber gleichwohl keinen bleibenden Eingang in den Kirchengesang gefunden. — Noch weniger ist eine zweite Melodie von Peter Sohren bekannt geworden; sie heißt in dessen G.-B. „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 977. S. 1249:



[1]) Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berl. G.-BB. 1856. S. 326. 327. Bode, „Die Kirchenmelodien Johann Crügers" in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 79 und 81. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 171.

Die Choralbücher des 18. Jahrhunderts nehmen zwar noch auf das Lied Bezug, kennen aber eine eigene Melodie für dasselbe nicht mehr, sondern verweisen auf andere desselben Metrums. Jetzt wird es meist nach der Melodie „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" gesungen.[1])

O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe, Choral. Gellerts Lied „Um Ergebung in den göttlichen Willen" (Geistl. Oden und Lieder. Leipz. 1757. Nr. XLIX. S. 152. 153) hat in der Aufklärungszeit eine ganze Reihe eigener Melodien[2]) erhalten, von denen aber nur einzelne kirchliche Geltung erlangt haben. Als solche haben wir hier anzuführen: 1. die am weitesten verbreitete Melodie von Joh. Adam Hiller, die in seinen „25 neuen Choralmelodien zu Liedern Gellerts." Leipz. 1792. Nr. 7 zuerst erschien und in seinem Ch.-B. 1793. Nr. 34. S. 15 heißt:
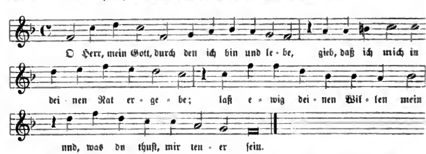


Sie steht z. B. bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 218a. S. 189; Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 270. S. 153; Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 591. S. 271 und Nr. 691. S. 313; Schneider, Ch.-B. 1829. Nr. 33. S. 10; Hentschel, Ch.-B. Nr. 150. S. 89; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1077. S. 832 u. s. w., und auch noch in denjenigen Choralbüchern der Gegenwart, die das Lied zu berücksichtigen haben. 2. die Weise, welche laut Züricher G.-B. 1855. Nr. 202. S. 288 im Kanton Zürich noch heute kirchliche Geltung hat. Sie soll „eigens für das Lied geschaffen worden sein, wenn nicht von Heinrich Egli selbst, so doch in seiner Art und Weise,"[3]) erschien erstmals im Zürcher G.-B. 1784. Nr. 174, und heißt in der Ausgabe dieses selben Buches 1799. Nr. 174. S. 228:
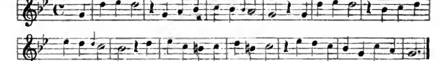
[1]) Vgl. z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856, der das Lied für das Altmark-Priegn. G.-B. Nr. 903 zu berücksichtigen hatte. — König, Harm. Liederschatz 1738 verweist auf eine der vielen Melodien seines Metrums Nr. 318; ebenso Telemann, Ch.-B. 1730 u. a.

[2]) Zahn, Melodien I. Nr. 906—918. S. 241—243 teilt deren nicht weniger als 12, resp. 13 mit.
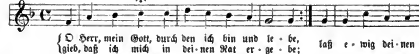
[3]) Vgl. Heinr. Weber, Das Zürcher G.-B. 1872. S. 189. 190. Eine weitere Melodie Eglis für unser Lied steht in dessen „Gellerts Geistl. Oden und Lieder mit Choralmelodien von Heinrich Egli". Zürich 1829. Nr. XLIX. S. 170.



Ob diese Melodie jedoch nicht Beziehungen zu der Mollweise hat, die Joh. Joach. Quantz zu Gellerts Liede gesungen, und etwa eine variierende Umsetzung dieser in Dur darstellt, kann fraglich erscheinen. 3. Quantz' Melodie aus seinen „Neuen Kirchenmelodien ꝛc." Berl. 1760. S. 39 heißt:



und fand Aufnahme bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 155. S. 172; Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 218c. S. 190; Schicht, Ch.-B. II. Nr. 693. S. 313 u. a. — 4. In Hessen ist die folgende Weise im Gebrauch, die von Wigand, Ch.-B. 1844. Nr. 168. S. 133 und Vollmar, Ch.-B. 1865 auf das Hanauische Ch.-B. von List. 1806. Nr. 68 als Quelle zurückgeführt wird:
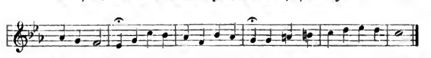


heil - gen Wil - len mein und was du thust mir im - mer Freu - de sein.[1])

5. Bei Kittel, Ch.-B. für Schleswig-Holstein. 1803. Nr. 114. S. 151 erscheint die vielleicht von Joh. Christ. Kittel selbst erfundene[2]) weitere Melodie:



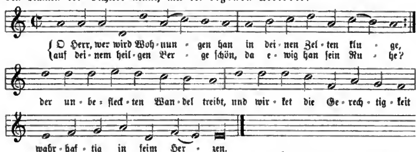
[1]) Zu diesem veränderten Metrum des Liedes bringt Zahn, Mel. I. Nr. 918. S. 244 noch eine Weise aus Herings Mel.-Buch 1825. Nr. 262. — Auch im Lüneb. G.-B. ist Zeile 3 und 4 „überall um einen Versfuß verlängert, damit das Lied nach der Melodie „Mein Herz und Seel den Herren hoch erhebet" gesungen werden könne. Vgl. Bode, Quellennachweis. 1881. S. 328.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 319. Zahn macht zu dem „von Kittel" ein Fragezeichen.



die nach Apels Ch.-B. von 1817 und 1832 in Schleswig-Holstein einige Zeit im Gebrauch und von Punschel auch in dessen Ch.-B. für die Ostseeprovinzen 1839 aufgenommen worden war.
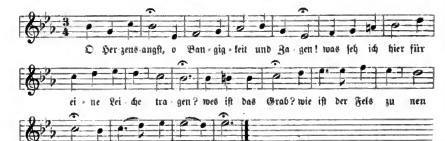
O Herr, wer wird Wohnunge han, Choral. „Der XV. Psalm. Domine quis,“ von Wolfgang Dachstein liedmäßig bearbeitet, erschien in der Gesamtausgabe des Straßburger „Teutsch Kirchen ampt“ 1525 („Mense maio“) und den folgenden zahlreichen dortigen Gesangbüchern, von denen das von 1560. S. LVII den Namen des Dichters nennt, mit der eigenen Melodie:



Lied und Weise waren im 16. und 17. Jahrhundert ziemlich verbreitet,[1]) dann verschwanden sie nach und nach aus dem Gebrauch. Doch ist die Melodie in mehreren Tonsätzen, die neuerdings wieder abgedruckt worden sind, erhalten; wir führen von solchen an; den von Michael Prätorius bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 273. S. 145; einen zweiten von Andreas Herbst 1659 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 9. S. 7, und den einfach choralmäßigen von Lukas Osiander bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 330. S. 494. — Layriz, Kern II. Nr. 275. S. 79 hat unsre Weise auf „O Ewigkeit, o Ewigkeit“ (vgl. den Art.) übertragen.

O Herzensangst, o Bangigkeit, Choral. Für dies Lied auf Christi Begräbnis von „Fr. D. Gerh. Müller von Königsberg“ — Metrum „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“, und von König 1738 auch auf diese Weise verwiesen — findet sich in Seb. Bachs Choralgesängen 1769. Nr. 178. 3. Ausg. 1832. Nr. 173. S. 100 die nachstehende eigene Melodie:

[1]) Die Melodie wurde zugleich als eine der ersten im Psalmengesang der französisch-reformierten Kirche für den von Calvin selbst liedmäßig bearbeiteten 46. Psalm verwendet und mit demselben in den „Aulcuns Psaulmes“. Straßb. 1539 gedruckt, in den Genfer Ausgaben von 1543 an aber durch eine andere ersetzt. Vgl. Riggenbach, Der Kirchengesang in Basel. 1870. S. 30. 31. 38. 39. 54.



welche v. Winterfeld, dem Spitta zustimmt, für Bach als Erfinder in Anspruch nimmt.[1]) Sie war nach Siegerts Choralmel.-Buch 1825 und Hesses Ch.-B. 1851 in Schlesien im Gebrauch und ist noch weiter gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 77. S. 128. 129; Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 938. S. 439, und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 381. S. 328. 329.

O hilf, Christe, Gottes Sohn, die Schlußstrophe des Passionsliedes „Christus, der uns selig macht" (vgl. den Art. Bd. I. S. 280) von Mich. Weiße wurde schon in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts vielfach durch ein besonderes Zeichen zum Alleingebrauch von ihrem Liede abgetrennt, in solchen der Gegenwart aber, wie z. B. im Berl. Liederschatz. 2. Aufl. 1840. Nr. 259. S. 124, im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 154. S. 118, im G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 73. S. 64 u. a., allein als Lied für sich gedruckt. — Eine besondere Verwendung fand die Strophe mit der Melodie noch in den älteren evangelischen Passionsmusiken. Diese wurden mit der „Gratiarum actio", einem kurzen Dankgesang, geschlossen,[2]) und dazu diente öfters unsere Strophe: so z. B. in der Johannespassion von Heinrich Schütz, mit motettenartig durchgearbeiteter Melodie, und in einem weiteren Satz vom selben Meister in den „Geistlichen Konzerten" von 1636; in Andr. Hammerschmidts Stück „Mir hast du Arbeit gemacht" von 1646.[3]) Auch von ältern Tonsetzern sind solche Stücke über diese Strophe vorhanden: von Barth. Gesius ein fünfstimmiger Satz 1601, von Mich. Prätorius ein achtstimmiger 1607, und ein weiterer in seinem „Puericinium" 1621.[4]) Seb.

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 287 und Spitta, Bach II. S. 595. Anm. 22.
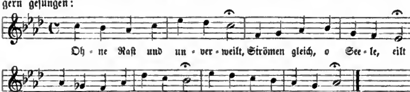
[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 309.

[3]) Die beiden zuletzt genannten Sätze sind neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 101. S. 78. 79 und Nr. 113. S. 96—101.

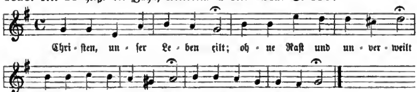
[4]) Die beiden ersten abgedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 249 b. S. 437. 438 und Nr. 235. S. 338—347, der letztere bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Nr. 100. S. 73—77. — Ein einfacher Choralsatz von Mich. Prätorius 1609 steht noch bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze. I. Nr. 61. S. 37.

Bach hat im 2. Teil der Johannespassion die Melodie ebenfalls zu unsrer Strophe gesetzt.[1])

Ohne Rast und unverweilt, Choral. Das Lied Joh. Adolf Schlegels (1769) war in mehreren Versionen in den Gesangbüchern der rationalistischen Periode verbreitet.[2]) Von eigenen Melodien, die dasselbe erhalten, hat die folgende erste in Württemberg noch gegenwärtig kirchliche Geltung und wird dort gern gesungen:



Sie wurde von Justin Heinrich Knecht 1797 komponiert und in seinem Ch.-B. 1799. Nr. CLXXXVII. S. 199 zuerst veröffentlicht. Von da kam sie in alle späteren württembergischen Choralbücher: in die Vierst. Gesänge 1825. Nr. 225. S. 412—413, das Ch.-B. von 1828. Nr. 225. S. 79 und von 1844 und 1876. Nr. 31. S. 30, auch Kocher, Zionsharfe I. Nr. 968. S. 454. 455 hat sie aufgenommen. — Eine zweite Melodie aus dem Mecklenb. Ch.-B. von Wöhler 1828. Nr. 21 heißt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1242. S. 330:



Ohn Gott muß ich mich aller Freuden maßen, Choral. Bei Jakob Regnart „Der dritte Theil schöner kurtzweiliger teutscher Lieder." Nürnberg 1579 und 1583 stand nach Zahn, Melodien I. Nr. 31. S. 14 ein weltliches Lied „Ohn dich mueß ich mich aller Freuden massen" mit einer eigenen Melodie.[3]) Dies
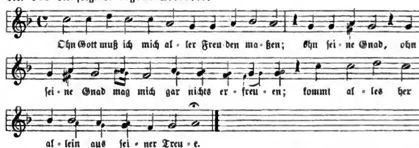
---

[1]) Vgl. diesen Satz bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 17. S. 11 und in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 109. S. 79.

[2]) Seine ursprüngliche Fassung „Menschen, unser Leben eilt, immer eilt es unverweilt" änderte Schlegel 1772 selbst in „Menschen unser Leben eilt, ohne Rast und unverweilt"; weitere Änderungen des Anfangs sind „Christen, unser Leben eilt rc.", und die obenstehende im Württ. G.-B. 1791. Nr. 479. 1842. Nr. 440, die nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds VI. S. 218 von Sturm und Cramer herrühren soll.
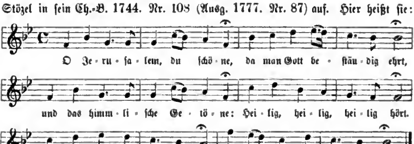
[3]) Auf diese Melodie wird in alten katholischen Gesangbüchern verwiesen. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 100.

Lied erschien im G.-B. Stuttg. 1630 (Württ. G. B. 1741. Nr. 151. S. 187. 188) geistlich umgedichtet. Zu dieser Umdichtung, die in Württemberg längere Zeit kirchliche Geltung hatte, brachte Dan. Speers „Choral-Gesangbuch" rc. Stuttg. 1692. Nr. 113 die folgende eigene Melodie:



die in das Württ. Groß Kirchen-G.-B. von 1711, in Störls Ch.-B. 1710 und 1721 herüber genommen, und in ausgeglichenem Takt, sowie mit den durch kleine Noten angedeuteten Änderungen auch noch bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 76 und 1777. Nr. 68 fortgepflanzt war. König 1738 kennt zwar das Lied, nicht aber eine eigene Melodie für dasselbe.
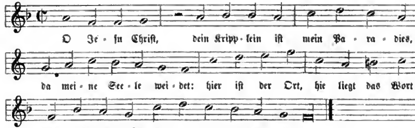
O Jerusalem, du schöne, Choral von Joh. Georg Christ. Störl (vgl. den Art.). Die Melodie erschien in „Denkmal der Erkenntnis, Liebe und Lob Gottes in neuen geistlichen Liedern, auch Arien und Kantaten rc. von Friedr. Konrad Hiller." Stuttg. 1711. Nr. XII als eine der 19 Arien, welche Störl für diese neuen Lieder komponiert hat. Choralmäßig vereinfacht nahm sie sodann Joh. Georg Stözel in sein Ch.-B. 1744. Nr. 108 (Ausg. 1777. Nr. 87) auf. Hier heißt sie:



Die liebliche Weise mit ihrem schönen Liede „vom Verlangen nach dem ewigen Leben" ist in Württemberg sehr beliebt und kam, von Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes 1838. Nr. 690. S. 696. 697 und Zionsharfe I. Nr. 929. S. 435 zuerst wieder hervorgezogen, aus dem Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 92. S. 80. 81 auch in schweizerische Gesangbücher, wie das Schaffhauser G.-B. 1841.
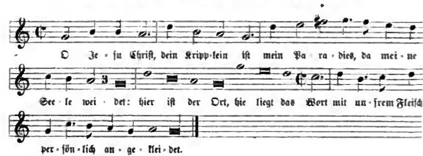
Nr. 384. S. 654—657; Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 48. S. 88. 89 (zu Benj. Schmolcks Sonntagslied „Thut mir auf die schöne Pforte"), und das G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz. 1886. Nr. 422. S. 445.[1])

O Jesu Christ, dein Kripplein ist, Choral. Dem „Das Wort ward Fleisch" überschriebenen Weihnachtsliede Paul Gerhardts hat Johann Crüger bei dessen Erscheinen in der Praxis piet. mel. 1656. Nr. 101. S. 204 eine eigene Melodie mit auf den Weg gegeben, die im Original, wo sie mit „J. C." unterzeichnet ist, lautet:
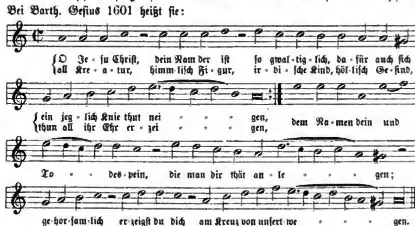


Nach Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 174 soll diese Melodie „keine erhebliche Verbreitung gefunden" haben; doch findet sie sich vielfach in alten und neuen Gesang- und Choralbüchern, wie z. B. außer in den Ausgaben der Praxis, auch in der Frankf. Praxis 1670. 1680. Nr. 156. S. 186; im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 37. S. 29; bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 35. S. 42 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 78. S. 47); im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 30. S. 26; bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 90. S. 50; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 75; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 66b. S. 50 (1820. S. 69); Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 133. S. 160; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 1134. S. 486; Natorp-Rinck, Ch.-B. 1836. Nr. 10. S. 18 (Mel.-Buch 1822. S. 8); Layriz, Kern II. Nr. 282. S. 84; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 208. S. 169; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 229. S. 204 u. s. w. Der eigene Tonsatz Crügers von 1658 ist neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Nr. 89. S. 66 mit, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 105. S. 157 ohne die Instrumentalbegleitung. — Eine zweite Melodie für unser Lied von Peter Sohren steht mit „P. S." bezeichnet in dessen Ausg. der Praxis piet. mel. Frankf. 1668 und in seinem G.-B. „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 64. S. 71, und heißt:

[1]) König, Harm. Liederschatz 1738 verwies unser Lied auf eine der zahlreichen Melodien des Metrums „Gott des Himmels und der Erden", das Württ. G.-B. 1741. Nr. 201. S. 269, und noch das Pfälz. G.-B. 1859. S. 477 auf diese Mel. selbst. — Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 518. S. 355 verwendet die Störlsche Weise zu „Wer sind die vor Gottes Throne."



hat jedoch keinen Eingang gefunden.

O Jesu Christ, dein Nam der ist so gwaltiglich, Choral. Dies Lied über Phil. 2, 5—11 „scheint aus der Zeit der Meistersinger zu stammen."[1]) Seine eigene Melodie ist bis jetzt aus dem G.-B. der Böhm. Brüder von 1566 zuerst bekannt; sie steht dort mit dem Liede über den 130. Psalm „Aus dem Abgrund, der Höllen Schlund schrei ich zu dir" verbunden, während sie in den alten deutschen Gesangbüchern und Kantionalen immer mit unsrem Liede erscheint. Bei Barth. Gesius 1601 heißt sie:
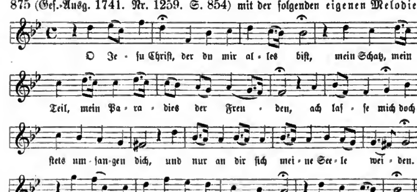


Lied und Melodie waren im 16. und 17. Jahrhundert ziemlich verbreitet; später verschwanden beide aus dem Gebrauch, und z. B. weder Telemann, noch Dretzel, noch König nehmen mehr auf sie Bezug. Doch brachten die Melodie in reducierter Fassung z. B. noch Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 110. S. 68—69 zu unsrem, Kocher, Zionsharfe I. Nr. 530. S. 245 zum Liede der Böhm. Brüder; in ihrer
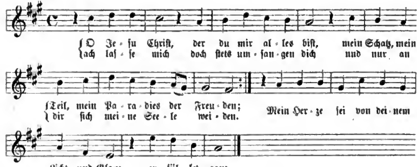
1) Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. Nr. 186. S. 429—431; dort S. 62, sowie bei Weller, Annalen II. S. 149 ist es aus einem Einzeldruck des Jobst Gutknecht, Nürnberg um 1520, bei Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 110 aus einem Zweiliederdruck der Kunigund Hergotin, Nürnberg um 1529, nachgewiesen.

alten Form aber ist sie mit wertvollen Tonsätzen von Gesius 1601 und Mich. Prätorius 1607 neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 452. S. 285; Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 251. S. 439. 440. III. Nr. 272. S. 400. 401, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1081. S. 834.

O Jesu Christ, der du mir alles bist, Choral. Dieses Lied eines nicht ermittelten Verfassers steht im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 602. S. 875 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1259. S. 854) mit der folgenden eigenen Melodie:
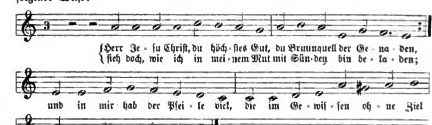


Sie findet sich in dieser Zeichnung auch im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 379. S. 374. 375, choralmäßig vereinfacht aber bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 232, und in Choralbüchern der Gegenwart bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 416. S. 150, und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1082. S. 836. — König, a. a. O. bringt noch die folgende zweite Weise für unser Lied:

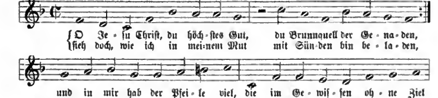


die aber wohl nur eine weiter gehende Umgestaltung der Freylinghausenschen Melodie darstellt.

O Jesu Christ, du höchstes Gut, Choral. Das allgemein verbreitete Bußlied Barth. Ringwaldts „Herr Jesu Christ du höchstes Gut“ wurde mit seinen beiden kirchlichen Hauptmelodien schon Bd. I. S. 576—578 behandelt. Bei Crüger, Praxis piet. mel. 1648. S. 75 erschien es mit dem obenstehenden geänderten Anfang, den es in allen Crügerschen und in andern, diesen folgenden Gesangbüchern behielt.[1]) Wir führen unter dieser Aufschrift noch einige Nebenmelodien des Liedes an: 1. aus dem Goth. Cant. sacrum. II. 1647. 1655. S. 405 die folgende Weise:



die auch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 262 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 152 noch vorkommt und bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 276 S. 405. 406 mit ihrem Originalsatz neu gedruckt ist. — 2. die Melodie Johann Crügers, die er dem Liede im Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 85 mit „J. Cr.“ bezeichnet beigab:[2])
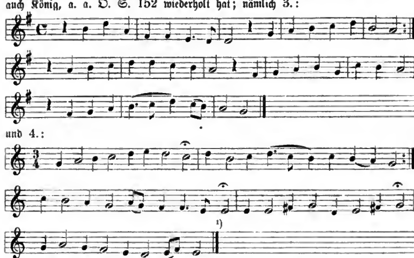


Sie ist demselben in den verschiedenen Ausgaben der Praxis piet. mel. geblieben und findet sich variiert auch noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 387. S. 164 und König, a. a. O. S. 151 (zweimal, als erste und dritte Melodie). — Bei

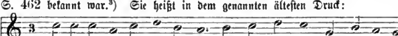
[1]) Vgl. Bachmann, Zur Gesch. der Berliner G.-BB. 1856. S. 326. 327.

[2]) In seinem G.-B. von 1640 und der Praxis von 1648 hatte er dem Liede die hypoionische Weise von „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ vordrucken lassen. Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 73.

Dretzel, a. a. O. S. 261 und 262. 263 stehen noch zwei weitere Weisen, die auch König, a. a. O. S. 152 wiederholt hat; nämlich 3.:



O Jesu Christ, meins Lebens Licht, Choral. Martin Behembs „Gebet umb eine selige heimreise, gerichtet auff Christi leiden" erschien 1610 mit dem obenstehenden Anfang, der aber in der Folge vielfach in „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" (vgl. den Art.) umgeändert wurde, erstmals gedruckt. Es „hat lange im Herzen und Munde des evangelischen Volkes gelebt und an Kranken- und Sterbebetten unermeßlichen Segen gestiftet." — Manche Gesangbücher des 17. Jahrhunderts verweisen das Lied auf den „Thon: Rex Christe factor omnium"; doch wird auch die Weise, die ihm ganz zu eigen geworden ist, schon 1627 als „seine eigene Melodey" genannt. Mit ihr zusammen fand es Zahn[2] bis jetzt zuerst in „As hymnodus sacer. 1625. Nr. V, während sie sonst zuerst aus Joseph Clauders Psalmodia nova. Centuria I. 2. Ausg. Leipz. 1630. Nr. 73. S. 462 bekannt war.[3]) Sie heißt in dem genannten ältesten Druck:



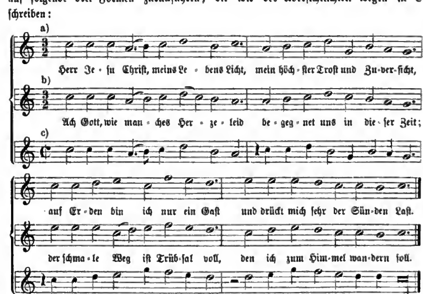
[1]) Dretzel hat S. 263 und 260 noch zwei Melodien, die eine in G-dur, die andere in B-dur, allein beide sind achtzeilig und daher vielleicht nicht ursprünglich unsrem Liede zugehörig, dessen letzte Zeile bei denselben repetiert werden müßte.

[2]) Vgl. Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 485. S. 332; Ders., Melodien 1888. I. Nr. 533a. S. 150, sowie eine Notiz von Kleinert bei Kawerau, Ch.-B. für Brandenb. 1888, S. VII.

[3]) Auch in der Centuria III. Leipz. 1636. Nr. 19. S. 92 ist die Melodie wiederholt. Vgl. Erk, Ch.-B. 1863. S. 251.



und ist allgemein und dauernd in den evangelischen Kirchengesang übergegangen, hat aber auf ihrem Gang durch denselben eine so große Anzahl verschiedener Lesarten erhalten, daß kaum zwei Gesang- und Choralbücher sich finden dürften, welche sie vollständig gleich notiert enthalten.[1]) Doch lassen sich alle Varianten im wesentlichen auf folgende drei Formen zurückführen, die wir der Übersichtlichkeit wegen in C schreiben:



Der unter a) gegebenen Zeichnung folgen z. B. Peter, Andachts-Zimbeln. 1655. Nr. 231. S. 747; Bronner, Ch.-B. 1715. S. 155; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 107. S. 59; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 343; das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 22e. S. 22 (1820. S. 30) u. a.; die unter b) aus dem Erfurter G.-B. von 1663 ist mehr oder weniger getreu festgehalten bei Vopelius, G.-B. 1682. S. 754; Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 703. S. 377—378; Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 74. S. 83; Böttner, Ch.-B. 1817. Nr. 83. S. 21; Schicht, Ch.-B. I. Nr. 8. S. 3 u. a. Auch Seb. Bach, der die Melodie in der Kantate „Schau, lieber Gott, wie meine Feind" (vgl. den Art.) mit den drei letzten Strophen des Liedes „Ach Gott, wie manches Herzeleid" als Schlußchoral verwendet hat, folgt im allgemeinen dieser Fassung. Von ihm ist dann noch „der herrliche

[1]) Verzeichnisse der Varianten findet man bei Telemann, Ch.-B. 1730. S. 59. Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 343. 344. Kühnau, Ch.-B. I. S. 83. Zahn, Melodien I. S. 150 u. s. w.

motettenartige Choralchor „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" zu der Weise vorhanden, den eine selbständige Begleitung von Blasinstrumenten auszeichnet. Der Satz ist vermutlich bei einer Begräbnisfeierlichkeit im Freien aufgeführt und erst hernach für den Gebrauch im geschlossenen Raum eingerichtet worden. Entstanden ist er um 1737."[1]) Unter c) endlich erscheint die Lesart der Praxis piet. mel. (z. B. 1680. Nr. 676. S. 833), die im wesentlichen Freylinghausen G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1375. S. 934; Störl, Ch.-B. 1711; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 169 (Ausg. 1777. Nr. 153), das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 9a u. b. S. 11. 12 u. a. wiedergeben. In letzterem Choralbuch (S. 215) führt Dr. Immanuel Faißt die Herkunft unsrer Melodie auf ein vorreformatorisches Original zurück, das im 15. Jahrhundert sowohl zu einem weltlichen, als auch schon zu einem geistlichen Text im Gebrauch war, das aber allerdings in den choralmäßigen späteren Lesarten nicht mehr sehr kenntlich sei.[2]) — Eine zweite Melodie unsres Liedes, die einige Verbreitung erlangt und namentlich in der lutherischen Kirche Bayerns kirchliche Geltung hat, stammt aus dem Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 1107. S. 1162. Sie steht dort anonym und heißt:
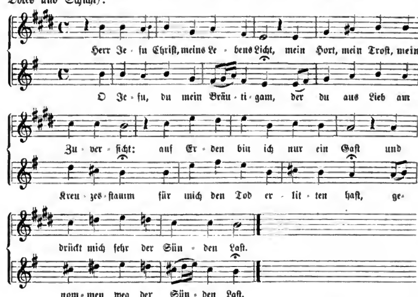


Bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 342. 344, sowie im Bayr. Ch.-B. von 1820 erscheint diese Melodie in vierteiligen, im neuen Bayr. Ch.B. 1854. 1860. Nr. 75. S. 50, bei Wiener, G.-B. 1851. Nr. 318. S. 267, Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 64. S. 41 und Layriz, Kern I. Nr. 51. S. 32 in dreiteiligen Takt umgesetzt. Außerdem hat sie Zahn, Melodien I. Nr. 535. S. 151 auch aus dem Straßburger Ch.-B. 1809. 1869 und aus hannoverschen Choralbüchern (Enkhausen 1858; Hermannsburg 1876) nachgewiesen. — Die folgende dritte Weise steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 439 als „Andere Melodie" unsres Liedes in Dur, bei Seb. Bach, Choralges. 1786. III. Nr. 236 und 295. Ausg. 1832. Nr. 236. S. 137 und Nr. 295. S. 170 in Moll und zu dem Liede „O Jesu,
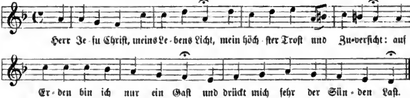
[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 581. Anm. 78. Der zuerst genannte Satz Bachs ist mitgeteilt bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 3. S. 2; der zweite in der Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 118.

[2]) Dies Original wäre „Ich fahr dahin, weil es muß sein" und „Ich fahr zu dir, Maria rein" aus der Pfullinger Handschr. der Bibliothek zu Stutigart und aus dem Locheimer Liederbuch. Vgl. Chrysander, Jahrbuch für Musikwissenschaft. II. S. 103 und 163. Böhme, Altd. Liederbuch 1877. Nr. 252. S. 330. Dazu ist jedoch zu bemerken, daß andere Hymnologen, wie Ludw. Erk und Zahn, von einer solchen Beziehung unsrer Melodie zu der genannten alten Weise nichts wissen.

du mein Bräutigam" (vgl. den Art.), in welch letzterer Verwendung sie auch bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 123 in Dur und bei Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1216. S. 517 in Moll vorkommt.[1]) Sie heißt bei König und Bach (resp. bei Doles und Schicht):
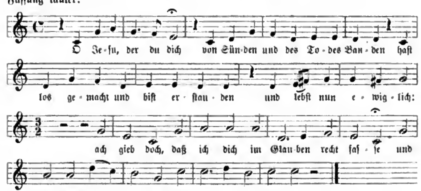


— In Braunschweig ist eine vierte Melodie in kirchlichem Gebrauch, von der aber wie es scheint nicht ganz sicher ist, ob sie unsrem, oder dem Liede „Das alte Jahr vergangen ist" als eigene zugehört. Zahn, Melodien I. Nr. 537. S. 151 bringt sie zwar aus dem Braunschw. Ch.-B. von Kelbe 1834. Nr. 45 zu „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht"; allein nur ein Blatt vorher teilt er sie unter Nr. 528. S. 149 nach dem gleichzeitigen Ch.-B. von H. W. Stolze 1834. Nr. 45 dem andern Liede zu, mit dem sie nach Stolzes Angabe „in Elbingerode gebräuchlich" sei. Diese Melodie ist:



[1]) v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. III. S. 284. 290 glaubte sie für Seb. Bach als Erfinder in Anspruch nehmen zu sollen und meinte, die Durform bei König klinge der Bach-schen in Moll nur fern an.

Sie findet sich als alleinige Weise unsres Liedes auch im Braunschw. Ch.-B. von S. Müller 1866. Nr. 47. S. 47.[1])

O Jesu, der du dich von Sünden und des Todes Banden, Choral. Dieses Osterlied von Joh. Eusebius Schmidt erschien im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704 (Anhang). Nr. 651. S. 1016—1017; Ges.-Ausg. 1741. Nr. 280. S. 175 zugleich mit der folgenden eigenen Melodie, die in ihrer originalen Fassung lautet:
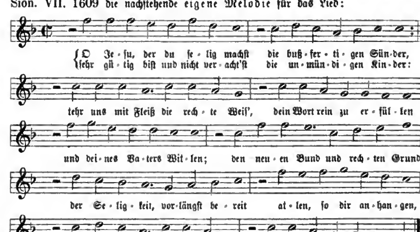


Im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 127. S. 111, sowie bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 87 ist der $^3/_2$-Takt der beiden letzten Melodiezeilen in $^3/_4$-Takt verkleinert, während z. B. Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 137. S. 183 und Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 156. S. 173 ihn belassen konnten, weil sie die vier ersten Zeilen statt im $^4/_4$ im $^4/_2$-Takt geschrieben haben. Dieser ausgeglichenen rhythmischen Darstellung der Melodie folgen auch die neueren Choralbücher, die sie aufgenommen haben, z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 259. S. 93; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 604. S. 279; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1084. S. 837, Mecklenb. Mel.-Buch 1867. Nr. 143. S. 73 u. a.

O Jesu, der du selig machst, Choral. Dies Lied Michael Weißes erschien im G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. IXa. b in der Rubrik „Sonderliche gesenge für die Kinder“ und fand Aufnahme in Val. Babsts G.-B. 1553. II. Nr. LXVIII und in andere deutsche evangelische Gesangbücher der zweiten Hälfte des 16. und der ersten des 17. Jahrhunderts. Ursprünglich war es auf den „thou
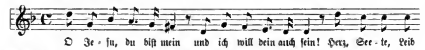
[1]) Noch sind bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 534. S. 150 und Nr. 536. S. 151 zwei weitere eigene Melodien für das Lied mitgeteilt: die eine aus dem G.-B. der Böhm. Br. 1694. III. S. 179, die andere aus „Sing- und Betbüchlein“ 1727. Nr. 31; keine von beiden hat aber Verbreitung und noch weniger kirchliche Verwendung gefunden, obwohl die Weise der Böhm. Brüder einer solchen wohl wert wäre.

O Jhesu zart" verwiesen;[1]) dagegen bringt dann Michael Prätorius in den Mus. Sion. VII. 1609 die nachstehende eigene Melodie für das Lied:
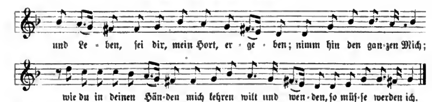


Dieselbe findet sich jedoch in den älteren Gesang- und Choralbüchern nicht verwendet und erst einige Sammlungen der Gegenwart, wie v. Tucher, Schatz II. Nr. 457. S. 290; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 763. S. 348, und Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 338. S. 504. 505 haben sie zugleich mit des Prätorius Tonsatz für die Zwecke des kirchlichen Chorgesanges wieder ans Licht gezogen.
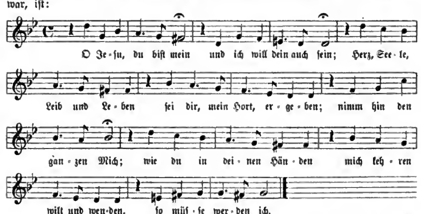
O Jesu, du bist mein, Choral, dessen in kirchlichen Gebrauch gekommene eigene Melodie wahrscheinlich von dem Dichter des Liedes, Dr. Heinrich Georg Neuß, selbst erfunden ist. Sie ist eine der 86 „eigenen und neuen Melodien", die Neuß seinen geistlichen Liedern mitgab, als er sie in dem Werke „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, d. i. Geistliche Lieder ɪc." Lüneb. 1692 veröffentlichte. Da er jedoch auch andere, zum Teil weltliche Melodien aufnahm und seinen Liedern anpaßte, so ist seine Autorschaft hinsichtlich unsrer Weise nicht absolut sicher, obwohl dies allgemein angenommen wird. Lied und Melodie stehen im genannten Werk in der „Zweiten Klasse, 6tes Zehn. Nr. 2: „Um beständige Gottseligkeit," und sind mit „Anno 78" als Zeit ihres Entstehens bezeichnet. Die Melodie heißt hier (vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 195. S. 185. 186):



[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder aus dem 16. Jahrh. I. Nr. 106. S. 158. 159; v. Tucher, Schatz I. S. 437; Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 385.
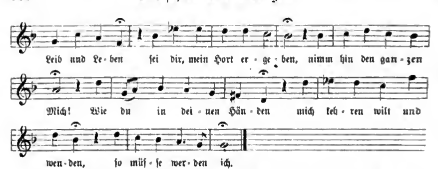


Sie kam mit einigen Veränderungen in das Darmstädter G.-B. 1698, dann in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 444. S. 692 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1087. S. 727) und von da in den Kirchengesang. Die Melodieform bei Freylinghausen, die für die nachmalige choralmäßige Gestaltung der Weise maßgebend war, ist:
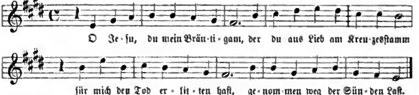


In dieser Zeichnung steht sie im Wernigerod. G.-B. 1738. 1746. Nr. 428. S. 424. 425, dann vereinfacht z. B. bei Witt, Psalm. sacra. 1715. Nr. 305. S. 188; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 233; Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 92; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 145. S. 109 (1820. S. 163); Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 157. S. 174, auch noch in den Choralbüchern der Gegenwart, wie bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 260. S. 94 (für Alt Magdeb. G.-B. Nr. 604 und Porsts G.-B. Nr. 760) und in den Sammlungen, wie Layriz, Kern II. Nr. 281. S. 83; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 546. S. 253 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1085. S. 838. — Eine zweite eigene Weise erschien im Ch.-B. von Joh. Georg Christian Störl 1710. 1721. Nr. 187, von dem sie vielleicht erfunden ist. Sie heißt bei Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 91 (Ausg. 1777. Nr. 79):



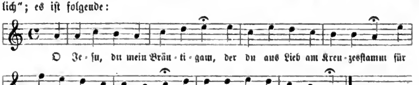


und ist bei König, a. a. O. und bei Jakob und Richter unter Nr. 1086. S. 838 als zweite Melodie des Liedes aufgenommen.

O Jesu, du mein Bräutigam, Choral. Die Weise, welche König, Harm. Liederschatz 1738. S. 193 als eigene Melodie unsres Liedes bringt, und welche auch Zahn, Melodien I. Nr. 676. S. 184 als solche abgedruckt hat, ist nichts weiter als eine Übertragung der Melodie „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" unter Weglassung der Wiederholung des Aufgesangs; sie heißt:



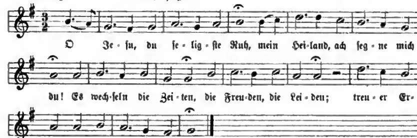
Bei Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 234. S. 259 findet sich eine zweite Melodie mit der Bemerkung: „diese Melodie ist zu obigem Liede zu Zelle gebräuchlich"; es ist folgende:



Sonst wird Johann Hermanns allgemein verbreitetes Abendmahlslied aus der „Devoti Musica Cordis" 1630. S. 78--80 immer nach einer der Weisen des Versmaßes „O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (vgl. den Art.)[1]) gesungen.
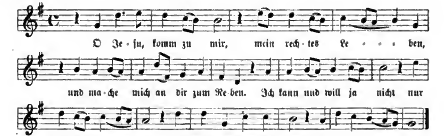
[1]) Dort ist auch die Melodie aufgeführt, welche v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 284. 290 als eine unsrem Liede eigene ansah und die er Seb. Bach als Erfinder zuschreiben zu sollen glaubte.

O Jesu, du seligste Ruh, Choral. Für dies Lied ist eine erste eigene Weise von Joh. Georg Christian Störl 1711 vorhanden, die aber ihrer durchaus arienhaften Haltung wegen kirchlich nicht verwendbar ist; dagegen ist sie bei Dölker, Geistl. Lieder ꝛc. Stuttg. 1876. Nr. 99a. S. 150. 151 zum Gebrauch in pietistischen Kreisen erhalten. — Eine zweite Melodie in Stözels Ch.-B. 1744. Nr. 380 (Ausg. 1777. Nr. 236) heißt:



und ist noch bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 578. S. 266 zu dem Liede „O Jesu, wie süße bist du" (vgl. den Art.) beibehalten.

O Jesu, komm zu mir, mein rechtes Leben, Choral. Dies „Gebet zu Jesu", eines zur Zeit noch nicht ermittelten Verfassers erschien in dem Halleschen G.-B. (gedruckt von Schütze) 1697. S. 284.[1]) Im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 354. S. 544. 545 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 866. S. 574) und im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 430. S. 427—428 hat das Lied folgende eigene Melodie:

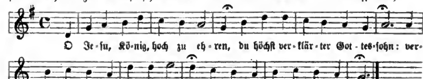


die in vereinfachter Gestalt auch bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 591. S. 326—327, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 245, und in Choralbüchern der Gegenwart, wie bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 262. S. 94;

[1]) Bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. S. 545. 546; Schöber, Liedersegen. 1769. S. 683 u. a. ist als Antwort Jesu das Lied „Ich komme selbst zu dir, du meine Schöne" von Gebh. Levin Semler beigegeben.

Kocher, Zionsharfe I. Nr. 647. S. 297; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1088. S. 840 u. a. sich findet. Schicht verwies das Lied auf eine von ihm komponierte Weise zu „Mein Herz und Seel den Herren hoch erhebet" (Schichts Ch.-B. 1819. III. Nr. 925. S. 407), die jedoch nicht das Versmaß desselben hat.[1])

O Jesu, König, hoch zu ehren, Choral. Zu diesem Liede Gerhard Tersteegens hat Dr. Friedr. Filitz die folgende eigene Melodie gesungen und in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. 1847. Nr. 162. S. 101 veröffentlicht:



Sie ist von Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1089. S. 840 aufgenommen worden.

O Jesulein süß, o Jesulein mild, Choral. Die Weise, welche im evangelischen Kirchengesang diesem Liede, sowie dem weiteren „O heiliger Geist, o heiliger Gott"[2]) als eigene Melodie zugehört, ist aus katholischen Gesangbüchern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, deren ältestes die „Außerlesenen catholischen Geistlichen Kirchengesäng 2c." Köln bei Peter v. Brachel 1623 ist, bis auf weiteres zuerst nachgewiesen.[3]) Sie gehörte dort einem Liede zu, in welchem die Eigenschaften des verklärten Leibes Christi besungen sind und von dem Bäumker in einem „Clausener G.-B. von 1653" auch eine lateinische Version gefunden hat. Evangelischerseits erscheint die Melodie zuerst 1650 verwendet und zwar, soweit bis zur Stunde bekannt ist, gleichzeitig zu zwei Liedern: zu „O Jesulein süß, o Jesulein mild" bei Samuel Scheidt, „Tabulatur-Buch. Hundert geistliche Lieder und Psalmen 2c. Mit vier Stimmen componiert." Görlitz 1650. Fol. Nr. V, und zu „Komm heiliger Geist mit deiner Genad" in der „Seelenharpffe." Hall 1650. S. 135.[4])

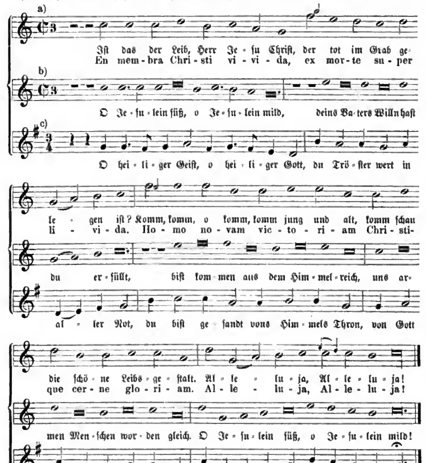
[1]) Unser Lied ist 7zeilig: 6. 5. 6. 3. 6. 5. 6. 5, die Schichtsche Melodie aber 4zeilig: 11. 11. 10. 10. Auch die Melodien zu „Es traure, wer da will" und „Wer Jesum bei sich hat," welche König als Parallelen anführt, passen nicht.

[2]) Beide Lieder von noch nicht ermittelten Verfassern sind bis jetzt aus derselben Quelle, Niedlings „Lutherisch Handbüchlein". 1655. S. 565 und 669 zuerst bekannt. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 180—181 und 166.

[3]) Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. Nr. 279. S. 561. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. Nr. 201. S. 376. 377 kannte als älteste Quelle nur das Würzb. G.-B. von 1649.

[4]) Die letztere Quelle hat Zahn aufgefunden; vgl. dessen Psalter und Harfe. 1886. Nr. 120. S. 79 und Melodien I. Nr. 2016. S. 542. 543. Scheidts Satz vgl. man bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 218. S. 196.

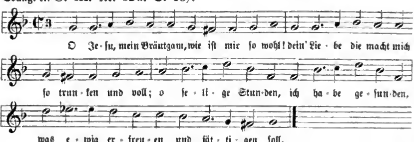
Wir geben dieselbe unter a) nach der ältesten katholischen (G.-B. von 1623), unter b) nach der ältesten evangelischen Quelle (Scheidt 1650) und unter c) in ihrer jetzt kirchenüblichen Form nach dem Eisenacher G.-B. 1853. Nr. 53. S. 48:
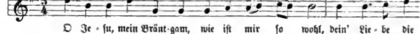


Mit mannigfachen, jedoch durchaus unwesentlichen Veränderungen ging die Melodie allgemein in die späteren evangelischen Gesang- und Choralbücher über und ist in denselben erhalten geblieben. Sie steht im Darmst. G.-B. 1698. S. 210, bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 159. S. 229. 230 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 339. S. 212), im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 158. S. 140, bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 176. S. 101. 102, Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 119.

S. 64, König, Harm. Liederschatz 1738. S. 103, Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 236 (Ausg. 1777. Nr. 203), Vierling, Ch.-B. 1789. Nr. 138. S. 75, Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 152. S. 168, Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 267. S. 150, Schicht, Ch.-B. II. Nr. 658. 659. S. 301. 302, Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 219. S. 191, Natorp, Mel.Buch 1822. S. 29 (Ch.-B. 1829. 1836. Nr. 49. S. 53, in 4teiligem Takt) u. s. w., in Choralbüchern der Gegenwart z. B. im Bayr. Ch.-B. 1854. 1860. Nr. 141. S. 88, bei Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 256. S. 92, Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 216. S. 177, Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 371. S. 318, im Ch.-M.-B. der Prov. Sachsen 1886. Nr. 137. S. 75. 76 (Schäffer, Ch.-B. 1886. Nr. 137. S 93), Ch.B. der Prov. Brandenb. 1888. Nr. 128. S. 81 u. a.)[1])

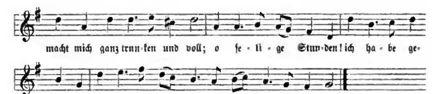
O Jesu, mein Bräutgam, wie ist mir so wohl, Choral. Dieses Lied eines ungenannten Verfassers ist eines derjenigen Halleschen Lieder, gegen deren weltlichen Ton das Gutachten der theologischen Fakultät der Universität Wittenberg (1716) besonders sich richtete. Es war im Halleschen G.-B. (gedruckt von Schütze) 1697. S. 169 zuerst erschienen und hatte im Darmstädter G.-B. (Züehlen) 1698. S. 153 eine erste eigene Melodie erhalten, welche heißt (vgl. v. Winterfeld, Evang. K.-G. III. Nr. 32a. S. 13):



Diese verhältnismäßig noch ruhiger dahinschreitende Weise, wurde aber dann im Freylinghausenschen G.-B. 1704. I. Nr. 459. S. 716—717 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1118. S. 748—749) durch eine neue zweite Melodie ersetzt, deren hüpfender, tanzmäßiger Schritt das angegriffene Lied noch mehr verweltlicht. Sie lautet:
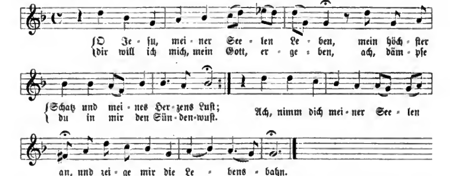


[1]) Im Autorenverzeichnis zum Struenseeschen G.-B. Halle 1756 hatte Kirchner als Verfasser des Liedes einen „Rammold" genannt, der nach Richter, Biogr. Lex. 1804 „Organist in Plauen gewesen sein soll." Bei Umbreit, Schicht u. a. steht dann über der Mel. „Rammold, Organist in Plauen," und bei Ritter: „Mel. von Rammold, um 1690 Organist in Plauen;" doch hat letzterer seine Angabe in „Zur Gesch. des Orgelspiels". 1884. I. S. 196 Anm. widerrufen.
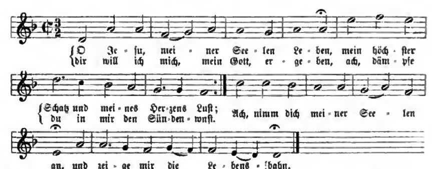


und ist fortgepflanzt worden: im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 358. S. 348; bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 234, Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 321, Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 158. S. 175, und noch bei neueren wie Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 323. S. 154 und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1092. S. 842 u. s. w. Kocher, Zionsharfe I. Nr. 579. 580. S. 267 bringt beide Melodien.

O Jesu, meiner Seelen Leben, Choral. Mit Heinrich Georg Neuß' Lied „Vom rechten Weg des Lebens" erschien in des Verfassers „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes, Das ist, Geistl. Lieder ꝛc." Lüneb. 1692. I. Klasse. Zweites Zehn. Nr. 5 (Unterschrift „Anno 88") zugleich eine eigene Melodie von „Krieger",[1] die von da in das Darmst. G.-B. von 1698, in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 288. S. 437 und in das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 462. S. 458 kam. Sie heißt:
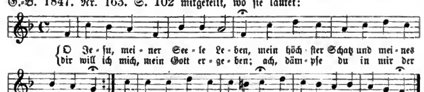


ist aber, da das Freylinghausensche G.-B. in seinen späteren Ausgaben, z. B. 1733. Nr. 288. S. 437 und Ges.-Ausg. 1741. Nr. 709. S. 466 sie durch die nachstehende neue Weise ersetzte, nicht erhalten geblieben. Diese zweite Melodie ist:

[1] v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 525 denkt bei diesem Namen an den berühmten Weißenfelsischen Kapellmeister „Adam Philipp Krieger", verwechselt ihn aber, da er ihm den Vornamen Adam beilegt, während er Johann Philipp hieß, offenbar mit dem Dresdener Adam Krieger.



Sie hat einige Verbreitung erlangt und steht z. B. bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 306. S. 189; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 233 (unter dem Namen „O Jesu, du mein Ziel der Liebe" und in vierteiligen Takt umgesetzt), auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1093. S. 843. — Eine dritte Weise hat Dr. Friedr. Filitz komponiert und in seinem Ch.-B. zum Bunsenschen G.-B. 1847. Nr. 163. S. 102 mitgeteilt, wo sie lautet:

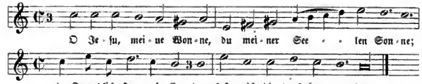


Sonst wird das Lied jetzt gewöhnlich auf die Melodie „Dir, dir Jehovah, will ich singen" verwiesen.

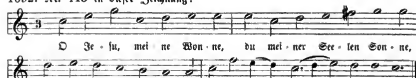
O Jesu, meine Wonne, Choral. Johann Rists Danklied nach dem Genuß des heil. Abendmahl erschien in seiner „Hausmusik". 1654. Nr. IX. S. 30 mit einer ersten eigenen Melodie von Johann Schop, welche zwar durch ihre Aufnahme in Heinr. Müllers Geistliche Seelenmusik 1659. S. 413 (auch in die Ausg. von 1668 und 1684) eine ansehnliche Verbreitung erlangt, in den Kirchengesang aber gleichwohl keinen Eingang gefunden hat. Sie heißt:

O Je - su, mei - ne Won - ne, du mei - ner See - len Son - ne,
du freund - lich - ster auf Er - den, laß mich dir dank - bar wer - den.

Eine zweite Weise von Peter Sohren kam über die von ihm selbst edierten Gesangbücher, die Frankf. Praxis 1668 und den „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 478. S. 628 nicht hinaus. Sie lautet:
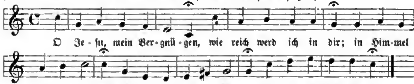


Die folgende dritte Melodie von Johann Sam. Welter (vgl. den Art.) endlich hat Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 194. S. 127 wieder ans Licht gezogen. Sie erschien in des Ulmischen Ratsherren J. D. Mejer „Geistlicher Seelenfreud". 1692. Nr. 113 in dieser Zeichnung:



und fand Aufnahme in das Ch.-B. von A. Fr. Bayerdörffer. Schwäbisch-Hall 1768, wo der Name des Erfinders genannt ist.[1])

O Jesu, mein Vergnügen, Choral. Zu diesem Abendmahlslied von Zacharias Hermann, das in Schlesien im Gebrauch ist (z. B. Züllichauer G.-B. 1858. Nr. 251) bemerkte A. G. Ritter (handschriftlich): „nach der Melodie „O quando te videbo", ein Lied, das ich nicht habe auffinden können." Die gebräuchliche eigene Melodie desselben ist zuerst aus Kühnaus Ch.-B. II. 1790. Nr. 159. S. 176 bekannt geworden, steht jedoch dort ohne jegliche Angabe über ihre Herkunft. Nach Zahn, Psalter und Harfe. 1886. Nr. 509. S. 348 und Melodien I. S. 442 ist sie „in Schlesien schon 1782 bekannt" gewesen, wie ein dortiges handschriftliches Choralbuch beweist, das sie enthält, und auch Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1078. S. 832 bringen aus einem Manuskriptchoralbuch der Kirche zu Freistadt von 1791 eine Variante der Weise. Bei Kühnau heißt sie:
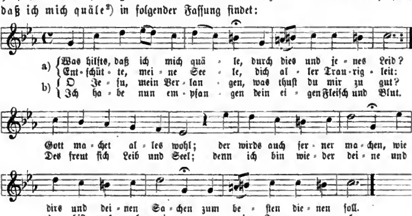


Schicht, Ch.-B. III. Nr. 903. S. 399 unterlegt ihr den Text „Du, dem ich angehöre" und bringt sie unter Nr. 992. S. 434 nochmals; weiter steht sie bei

[1]) Zahn, Melodien I. S. 48 hat noch weitere Melodien zu unsrem Liede bei „Stieler 1679" und im Dresdn. G.-B. 1694 gefunden, teilt dieselben aber nicht mit, weil sie sich nicht verbreitet haben.

Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 341. S. 265; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 324. S. 154; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 437. S. 402; im Schles. Choral-Mel.-Buch 1880. Nr. 139. S. 37 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 119. S. 142), hier zu dem Lied „Nein, nein, das ist kein Sterben" von César Malan, zu dem sie auch Zahn, a. a. O. verwendet.[1])

O Jesu, mein Verlangen, Choral. Auf Kasp. Neumanns „Freudenlied nach dem heil. Abendmahl" (Metr. „Von Gott will ich nicht lassen") aus der Breslauer „Kirchen- und Haus-Music." 9. Ausg. um 1700. S. 451, des Verfassers eigenem G.-B. von 1711 und dem Burgschen G.-B. 1761. Nr. 1695. S. 1029 ist in Schlesien eine Melodie übergegangen, die sich zuerst bei Freylinghausen, G.-B. Ges.-Ausg. 1741. Nr. 475. S. 312 zu dem Liede „Was hilfts, daß ich mich quäle[2]) in folgender Fassung findet:



Zu dem Neumannschen Lied und zugleich zu Joh. Heermanns Trostlied „Was willt du dich betrüben" verwendet ist die Melodie zuerst in dem handschriftlichen Ch.-B. des Kantors Wagner zu Langenöls 1742, dann in Joh. Balth. Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 176 und Nr. 352, und noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 113. S. 103 und II. Nr. 1094. S. 844.

[1]) Zu diesem letzteren Liede, das Albert Knapp (Evang. Liederschatz. 2. Aufl. 1850. Nr. 2840. S. 1211. 1212) deutsch bearbeitet hat, stehen bei Zahn, Melodien I. Nr. 1669. 1670. 1671. S. 442. 443 auch drei eigene Weisen, von denen eine von Dr. Konr. Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes 1838. Nr. 683. S. 690. 691 Aufnahme ins Zürcher G.-B. 1853. Nr. 280. S. 366. 367 und in das G.-B. für die evang. Kirche der deutschen Schweiz (Probedruck) 1886. Nr. 414. S. 436 fand.

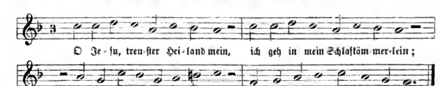
[2]) Dies Lied von Erdmann Neumeister (1705) hatte bei seiner Aufnahme in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 193. S. 277 noch keine eigene Weise, sondern war auf die „Mel. Von Gott will ich nicht lassen", oder: „Mit Ernst, o Menschenkinder" verwiesen. — Vgl. auch Zahn, Euterpe 1877. S. 171.

O Jesu süß, wer dein gedenkt, Choral. Dies Lied, die bekannteste und allgemein verbreitete deutsche Bearbeitung des berühmten „Jubilus rhythmicus de nomine Jesu" von Bernhard v. Clairvaux, ist im deutschen evangelischen Kirchengesang immer nur nach entlehnten Weisen des Versmaßes „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" gesungen worden. Von elf eigenen Melodien desselben, welche Zahn, Melodien I. Nr. 550—560. S. 154—156 zusammengestellt hat, weiß er nur von einer einzigen zu berichten, daß sie in einem beschränkten Kreise (im bayrischen Unterfranken) kirchenüblich sei. Wir verzichten darum darauf, alle diese Melodien hier aufzuführen und begnügen uns mit der bloßen Aufzählung derselben. Es sind folgende: ein von Joh. Staden, Hausmusik II. 1628. Nr. 24; zwei von Trümper, Goth. Cant. sacr. II. 1648. Nr. 55 (1655. S. 217); zwei im Erf. G.-B. von Nik. Stenger 1663. S. 70. 73;[1]) eine anonym bei Peter Sohren, Frankf. Praxis 1668. Nr. 441 und „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 476. S. 624; eine im Straßb. G.-B. 1682. Nr. 66; zwei in „Musicalisch Handbuch der geistl. Melodeyen." Hamb. 1690. S. 97 und 143 (die eine zum lateinischen, die andere zum deutschen Text); eine im Schweinfurter handschriftlichen Ch.-B. von A. Englert 1723, und eine von Dr. Friedr. Filitz in seinem Ch.-B. 1847. Nr. 164. S. 102.[2]) — Von weiteren deutschen Bearbeitungen des lateinischen Gedichtes sind anzuführen: die der Böhm. Brüder: „O wie süß dein Gedächtnis ist" (vgl. den Art.), in ihrem G.-B. von 1566 mit eigener Melodie; die von Heinrich Müller (Geistl. Seelen-Music. 1659. S. 219): „O Jesu süß, wer dein gedenkt, des Herz mit Wollust wird getränkt" (Mel. „Wie schön leucht uns der Morgenstern"); die von Benj. Prätorius (Jauchtzendes Libanon. 1659. S. 62): „Jesu, meiner Sinnen Tichten und Beginnen" (Mel. „Jesu, meine Freude"); die von Knorr v. Rosenroth (Neuer Helikon. 1684. S. 92) mit drei eigenen Melodien, und die des Grafen Zinzendorf: „Jesu, deiner zu gedenken" mit eigener Melodie im Brüder-Ch.B. 1784. Art 20a. S. 16 (1820. S. 22).

O Jesu, treuster Heiland mein, Choral. Dieses Abendlied eines unbekannten Verfassers hat Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 185 aus der Breslauer „Kirchen- und Haus-Music". 8. Ausg. um 1690. S. 963 nachgewiesen. Es fand einige Verbreitung und kam unter andern auch in das Goth. G.-B. 1725. II. Teil. Nr. 298. S. 1079; hier erhielt es die folgende eigene Melodie, die im „Anhang an das Gothaische Cantional 1726. S. 21 in geradem, bei Reimann, Ch.-B. 1747. Nr. 320, woher sie Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 17. S. 14 beigebracht haben, in dreiteiligem Takt steht. In letzterer Form heißt sie:
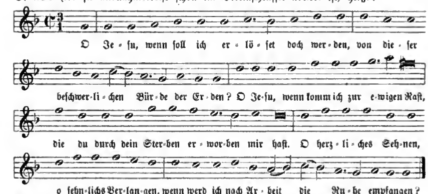
[1]) Von diesen kommt die erstere schon früher auch in kath. Gesangbüchern vor. Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. Nr. 125. S. 386—387.

[2]) Dagegen ist die Weise, welche Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 270. S. 434 aus Melchior Vulpius' G.-B. 1609. S. 545 zu unsrem Liede bringen, keine eigene, sondern gehört in der genannten Quelle dem Lied „Gott schuf Adam aus Staub und Erd."
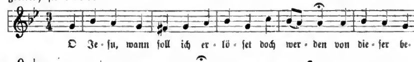


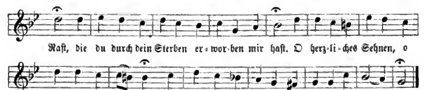
hat aber weitere Verbreitung nicht gefunden. Schon König 1738 und auch noch die Gesangbücher der Gegenwart, die das Lied fortpflanzen (z. B. Minden-Ravensb. G.-B. 1853. Revid. Porst 1855. Nr. 1038) verweisen es auf die Melodie „Nun laßt uns den Leib begraben."

O Jesu, wann soll ich erlöset doch werden, Choral. Dieses Lied erschien in Ahasv. Fritschs „Neue Himmelsüße Jesuslieder". 3. Aufl. 1675 mit einer ersten eigenen Melodie, die z. B. im Lüneb. G.-B. 1695. Nr. 334. S. 256 (wo sie ausnahmsweise schon im Violinschlüssel notiert ist) heißt:
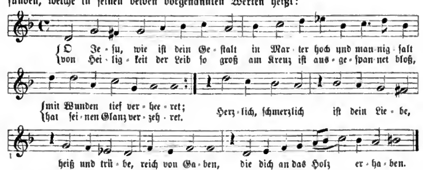


Sie hat einige Verbreitung erlangt und steht beispielsweise in Störls Ch.-B. 1710, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 415, Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 180 (Ausg. 1777. Nr. 163), im Württ. Ch.-B. 1828. S. 118, und noch bei Kocher, Stimmen aus dem Reich Gottes 1838. Nr. 649. S. 664. 665 und Zionsharfe I. Nr. 1021. S. 478. — Eine zweite Weise zu dem Liede von Joh. Gottfried Schicht hat derselbe in seinem Ch.-B. 1819. II. Nr. 509. S. 228. 229 mitgeteilt; sie lautet:
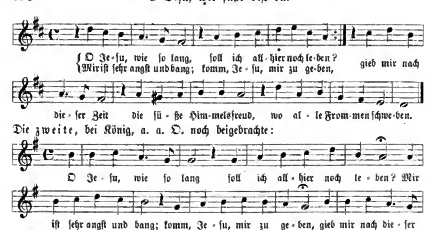




O Jesu, wie ist dein Gestalt, Choral. Dieses Passionslied findet sich zuerst in Melchior Francks „Rosetulum musicum“. 1627. Nr. IX, und in dessen „Psalm. sacra“ 1631; nach Wetzels Versicherung (Hymnop. I. S. 276) wäre es von Franck selbst gedichtet. Sein Metrum „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ kann keine Veranlassung werden, es nach dieser, eine ganz andere Stimmung ausdrückenden Weise zu singen, obwohl es von Witt (1715) auf diese und von König (1738) außerdem noch auf die Parallelmelodien „Ach, wundergroßer Siegesheld“ und „Ich freue mich von Herzensgrund“ verwiesen wurde. Melchior Franck hat für das Lied die folgende eigene Melodie erfunden, welche in seinen beiden vorgenannten Werken heißt:



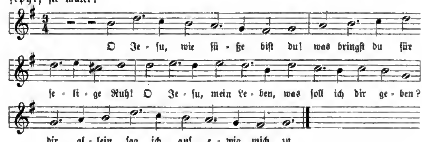
Sie steht mit Francks vierstimmigem Tonsatz auch im Cant. sacr. Goth. I. 1646 (1651). S. 195, und ist mit demselben neu gedruckt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchengef. II. Beisp. Nr. 26. S. 15; v. Tucher, Schatz II. Nr. 430. S. 264; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 141. S. 218, und Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 75. S. 47. In ausgeglichener Form bringen die Melodie auch noch Kocher, Zionsharfe I. Nr. 145. S. 65 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 241. S. 213. 214.

O Jesu, wie so lang, Choral. Zu diesem Liede, das z. B. im Lüneb. G.-B. 1694. 1695. Nr. 1800. S. 1466 mit der Überschrift „In eigener Melodey“, die aber nicht mitgeteilt ist, und der Unterschrift „Anon.“ sich findet, sind zwei eigene Melodien anzuführen. Die erste derselben heißt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 352. S. 154 und bei König, Harm. Liedersch. 1738. S. 415:

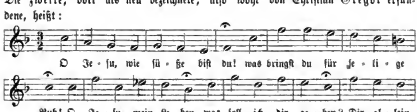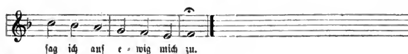


Die zweite, bei König, a. a. O. noch beigebrachte:

O Jesu, wie süße bist du, Choral. Zu diesem Lied des Angelus Silesius („Nun freut euch, ihr Hirten, mit mir" in „Heilige Seelen-Lust". 1657. Nr. 34) hat das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 318a u. b. S. 213 (1820. S. 321. 322) zwei eigene Melodien. Die erste derselben, die auch Kocher, Zionsharfe I. Nr. 577. S. 266 mitteilt, ist die Originalweise von Georg Josephi; sie lautet:
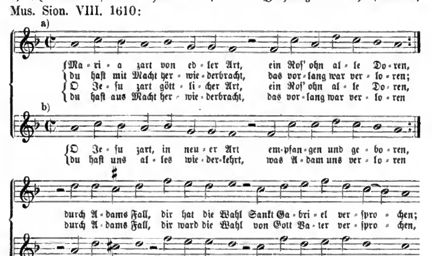


Die zweite, dort als neu bezeichnete, also wohl von Christian Gregor erfundene, heißt:
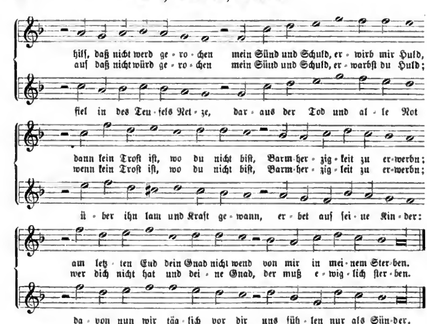




Vgl. auch den Art. „O Jesu, du seligste Ruh".

O Jesu zart, Choral. Das alte Marienlied „Maria zart" ist ein Meistergesang und „vielleicht unter allen Meistergesängen der einzige, der eine gewisse Volkstümlichkeit erlangte. Es mag gegen das Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein, wurde bald nachher schon viel gesungen, zu Anfang des 16. Jahrhunderts einzeln gedruckt und erhielt sich in den katholischen Gesangbüchern das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Das „Maria zart" hat noch dadurch eine große hymnologische Bedeutung, daß es oft nachgebildet und umgedichtet und seine Melodie zu vielen Liedern in der katholischen und evangelischen Kirche verwendet wurde."[1]) — Die erste evangelische Umdichtung — „Das Liedt Maria zart, verendert vnd Christlich corrigiert" — hat Hans Sachs schon 1523 geliefert; doch hat sich dieselbe nicht lange in den Gesangbüchern behauptet. Länger war eine zweite Bearbeitung im Gebrauch, die im Gesangbüchlein der Böhmischen Brüder zuerst erschien und wahrscheinlich von Michael Weiße herrührt. Wir geben die Melodie unter a) nach der katholischen Aufzeichnung in „Alte Catholische Geistliche Kirchengeseng." Köln, Quentel 1599, mit dem originalen und dem Text des Hans Sachs, sodann unter b) Text und Weise der Böhm. Brüder, in der Zeichnung bei Mich. Prätorius, Mus. Sion. VIII. 1610:



[1]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenliedes. 3. Ausgabe. 1861. S. 454 bis 456. Dort auch Nachweise über Handschriften und Einzeldrucke des Liedes. Bei Bäumker,



Die Form der Böhm. Brüder ist mit des Prätorius Tonsatz erneuert bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 458. S. 291 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 27. S. 35. 36;[1]) modernisiert auch bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 764. S. 349.
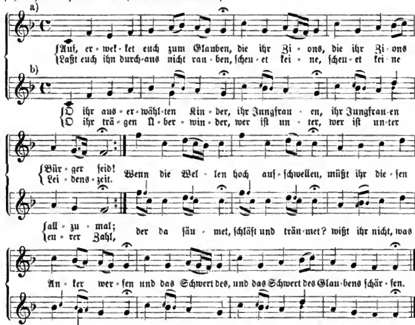
O ihr auserwählten Kinder, Choral. Die beiden Lieder: „Auf erwecket euch zum Glauben" von Christ. Theophil Manitius, und „O ihr auserwählten Kinder" von Christoph Aug. Sporleder waren ungefähr zur selben Zeit im Druck erschienen: jenes in „Einige geistreiche Lieder." Cöthen 1733. S. 55, dieses in „Einige gantz neue auserlesene Lieder ꝛc." Halle (bei Foßgraf) c. 1733. S. 44.[2]) Dem ersteren war die eigene Melodie beigegeben, die in der Folge unter dem obenstehenden Namen des zweiten Liedes kirchliche Geltung erlangt hat. Sie wird auf die Autorität Kühnaus hin, der sie in seinem Ch.-B. II. 1790. Nr. 160. S. 177 mit „J. G. Hille, Kantor in Glaucha vor Halle"

Das kath. deutsche Kirchenlied. II. Nr. 18. S. 89—93 die Nachweise über die Verbreitung in kath. Gesangbüchern. Das Liede selbst in 5 verschiedenen Formen bei Wackernagel, Deutsches Kirchenlied II. Nr. 1035. 1036 u. 1038—1040.

[1]) Eine Bearbeitung der Mel. des „Maria zart" für die Orgel findet sich schon in des jüngeren Arnold Schlick „Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten ꝛc." 1512. Vgl. den Neudruck der Monatsh. für Musikgesch. 1869. Heft 7 u. 8. S. 15. 16.

[2]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 50 und II. S. 187. Die erstgenannte Sammlung war das erste Heft der „Cöthnischen Lieder", die zweite eine Ausgabe der Lieder Allendorfs.
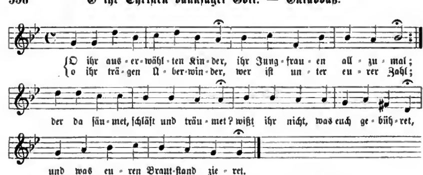
überschrieb, gewöhnlich diesem als Erfinder zugeschrieben, obwohl eine entscheidende Beglaubigung dieser Angabe fehlt und jedenfalls die von Kühnau angegebene Zeit des Entstehens der Weise unrichtig ist.[1]) Fast von Anfang an erscheint die Melodie in zwei verschiedenen Lesarten, die unter mehrfachen, jedoch unwesentlichen Änderungen sich erhalten haben. Diese beiden Lesarten sind:



Die Form unter a) ist die ursprüngliche von 1733 und hauptsächlich durch Kühnaus Choralbuch verbreitet und die kirchliche geworden; die unter b) stammt aus dem Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 513. S. 518 und steht mit den durch kleine Noten angedeuteten Abänderungen auch im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 161. S. 129 (1820. S. 194).[2]) — Eine zweite Melodie aus Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 274 heißt bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1079. S. 833:

[1]) In der 3. Aufl. der Köthnischen Lieder 1740 heißt die Melodie schon „O ihr auserwählten Kinder" und es ist „Auf, erwecket euch zum Glauben" auf sie verwiesen. Bei beiden Liedern (Nr. 4. S. 16 und Nr. 60. S. 150) ist die Weise mit „Mel. * 14" bezeichnet, was nach der Rückseite des Titelblattes auf das Melodienheftchen hinweist, das „a parte sauber in Kupfer gestochen zu haben ist bey Herrn Joh. George Hillen, Cantor in Glauche."

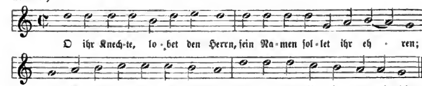
[2]) Sie ist besonders in pietistischen Sammlungen zu finden. Vgl. z. B. Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 85. S. 110 und Dölcker, Geistl. Lieder. 5. Aufl. 1876. Nr. 100. S. 152. — Das Herrnh. G.-B. von 1735 enthielt die Parodie unsres Liedes „O ihr auserwählten Kinder, in dem Pella Herrenhut", speciell für das neugegründete Herrnhut.



sie ist jedoch nicht weiter verbreitet, auch kaum kirchlich verwendet worden.[1])

O ihr Christen danksaget Gott, Choral. Vgl. den Art. „Stabat mater dolorosa".

O ihr Knechte, lobet den Herrn, Choral. In der Vesperordnung des „Teutsch Kirchenampt". Straßburg 1525. 1. Teil B VIII erschien diese liedmäßige Bearbeitung des 112. Psalms („Der CXII. Psalm, Laudate pueri dominum") von einem unbekannten Verfasser zugleich mit der eigenen Melodie in Choralnoten:[2])



Lied und Melodie waren jedoch nur in Gesangbüchern des Reformationsjahrhunderts teilweise im Gebrauch; nachher sind sie abgegangen.[3])

Oktavbaß heißt eine Oktavstimme (vgl. den Art. Oktave), wenn sie im Pedal steht. Da die Grundlage des Pedals Principal 16′ ist, so hat der dieser Stimme zugehörige Oktavbaß 8′ Tongröße. In großen Orgelwerken, deren Pedal mit Principal 32′ und 16′ besetzt ist, stehen diesen Stimmen entsprechend dann auch zwei Oktavbässe von 16′ und 8′. Doch kommt Oktavbaß 8′ auch in ganz kleinen

[1]) König, Harm. Liederschatz 1738 kannte das Lied schon, nicht aber dessen eigene Melodie; er verweist es daher auf Parallelen wie „Ach wie nichtig und unflüchtig" und „Gott ist dennoch mein Ergötzen", die aber nicht ganz genau passen, weil sie die beiden viersilbigen Zeilen des Abgesangs in eine achtsilbige zusammenziehen.

[2]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 10. Wackernagel, Kirchenlied. 1841. Nr. 802. S. 681. Neue Ausg. III. Nr. 563.

[3]) Doch ist bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 419. S. 617 Lied und Weise wieder ans Licht gezogen.

Orgeln schon vor, wenn diese im Pedal nur Subbaß 16′ haben und ein diesem zur Schärfung beigegebener Violoncello 8′ nicht die genügende Tonstärke ergeben würde.[1]) Oktavbaß 16′ und 8′ im Pedal sind immer aus Holz hergestellt. — Um den Gesamtton des Pedals, oder auch gewisse Stimmenverbindungen desselben zu heben und zu schärfen, werden auch in großen Orgelwerken die kleineren Oktavstimmen ins Pedal gesetzt, erhalten aber gewöhnlich das Epitheton „—baß" nicht, sondern werden nur als Oktave 4′ und 2′ bezeichnet.

Oktave als Orgelstimme. Den Kern des Tonkörpers, die Grundlage der Gesamtklangmasse der Orgel bilden die Principalstimmen (vgl. den Art. Principal), die eben daher ihren Namen haben. Sie sind so gebaut und intoniert, daß sie einen vollen, runden Grundton, und neben ihm an Obertönen (vgl. den Art.) nur die nächstliegenden und wohlklingendsten, die Oktave, Duodezime und Doppeloktave hervorbringen. Da sich jedoch diese natürlich mitklingenden Obertöne nur leise und jedenfalls nicht so geltend machen, wie dies wünschenswert ist, damit der Grundton als solcher in den verschiedenen Stimmenverbindungen genügend hervortrete, so ist man zu der Einrichtung gekommen, die Obertöne auch in wirklichen Stimmen dem Grundton beizugeben. Dies sind die Neben- (vgl. den Art.) oder Füllstimmen, und unter ihnen als die wichtigsten und daher am allgemeinsten verwendeten, die Oktaven. Da diese Stimmen den Principalen nicht beigegeben werden, um deren Grundton etwas Neues hinzu zu bringen, sondern nur, um einen Partialton derselben zu verstärken, so müssen sie in jedem Betracht mit dem Principal, dem sie jeweilen zugehören, übereinkommen. Sie haben dessen Mensur, Intonation und Klangfarbe und sind in der Tongröße nach ihm bemessen. In kleineren Orgelwerken mit c. 10—20 Stimmen erhält das Normalprincipal 8′ eine Oktave 4′, in solchen mittlerer Größe mit c. 20—40 Stimmen Oktave 4′ und 2′, und in größeren 16füßigen Werken das Normalprincipal 16′ die Oktaven 8′, 4′ und 2′. Die älteren Orgelbauer und Orgelschriftsteller nannten Oktave 8′ Großoktave, Oktave 4′ schlechtweg Oktave, wohl auch Halbprincipal, Oktave 2′ Kleinoktave und Oktave 1′ Superoktave;[2]) jetzt unterscheidet man die verschiedenen Oktavstimmen nur noch nach der Tongröße, bezeichnet aber Oktave 8′ lieber noch

[1]) Nach Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst V. S. 201, dem auch Bernsdorf, Neues Univ.-Lex. der Tonk. III. S. 58 folgt, hätte sich der Oktavbaß (der doch offen ist) in diesem Fall nach dem Subbaß (gedeckt) zu richten (?).

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 129. 130. Werckmeister, Orgelprobe. 1716. S. 50. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 116—118. Auch noch verschiedene andere Benennungen der Oktavregister kommen vor; wie Koppeldone, Koppeloktave, Jubal für Oktave 4′, Tubal für Oktave 8′. Nach Prätorius, a. a. O. II. S. 174 stand in der Orgel zu St. Ulrici in Magdeburg eine Stimme unter dem Namen Oktavagiol, die nach Adlungs Meinung „vielleicht ebenfalls eine Oktave 4′" war. Über Sedez und Quintez vgl. diese Artikel.

als Principal, namentlich wenn sie neben dem eigentlichen Principal im Prospekt steht. — Um mit den Principalstimmen vollständig übereinzukommen, müßten die Oktaven auch aus dem gleichen Material wie jene, also aus reinem Zinn hergestellt werden. Allein da sie meist ins Innere der Orgel zu stehen kommen, so verwendet man für sie nur eine Legierung von verschiedenem Feingehalt.[1] In der großen, oder auch noch in der kleinen Oktave haben Oktave 8′ und 4′ vielfach Pfeifen aus Holz, die einen quadratischen Durchschnitt von gleicher Fläche wie die cylindrischen Pfeifen der gleichen Stimme haben müssen. — Die Oktave 4′ wird in neuen Orgelwerken, wenn sie einen freien Stand hat, also entweder im Prospekt oder doch vorne auf der Windlade steht, zum Legen der Temperatur und zum Einstimmen benützt,[2] und ist hiezu besonders gut geeignet, weil ihr Tonumfang zwischen den Tönen der größten und kleinsten Pfeifen ziemlich die Mitte hält und weil ihre Töne vom Ohre am schärfsten aufgefaßt werden können.

Oktavflöte nannten die älteren Orgelbauer öfters die gewöhnliche Flöte 4′ im Verhältnis zu Flöte 8′. „Thubalflötoktave, d. i. 4′, gegen Thubalflötchormaß, d. i. 8′ war zu Breslau eine Oktave auf Flötenart, oder auch nur eine schlechte Oktave.“[3] Auch Oktavgemshorn für Gemshorn 4′, Cymbeloktave, Koppeloktave,[4] und andere ähnliche Benennungen kamen vor.[5]

Oktavgattungen, Species octavae, heißen im Verhältnis zu den Grundtonreihen, auf deren diatonischen Stufen sie aufgebaut sind, die alten griechischen Tonreihen und die mittelalterlichen Kirchentöne. Indem man bei den letzteren, auf die wir uns hier beschränken, den Tonus protus oder ersten Kirchenton, die später

[1]) Zu des Prätorius Zeit wurden „die Principal mehrenteils von Zinn, die Oktaven aber aus Blei oder Halbwerk, das ist halb Zinn und halb Blei“ hergestellt. In der Gegenwart ist die Praxis in diesem Bezug sehr verschieden: in der Orgel des Doms zu Schwerin von Ladegast sind nach Maßmann, Orgelbauten I. 1875. S. 60 ff. die Principale aus „reinem Bangka Zinn“, die Oktaven aber „14lötig“. Walcker verwendet zu den Principalen „rein englisches Zinn“, zu den Oktaven aber „Probzinn“ (12lötig). Dagegen sind nach Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaus-Saale zu Aachen. 1876. S. 33. 34 in diesem Werk von G. Stahlhuth die Principale aus 10lötigem, die Oktaven gar nur aus 6lötigem Orgelmetall hergestellt.

[2]) Vgl. Töpfer, Orgelbaukunst. I. 2. S. 819. 820, und Ausg. von Allihn 1888. S. 862. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 61 bezeichnet für diesen Zweck das Principal, Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 328 und Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 144. 145 Principal 8′ oder Oktave 4′, Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel. 1825 (1800). S. 227 Oktave 4′.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. Mus. II. S. 174 und Adlung, Mus. mech. org. I. S. 118.

[4]) „Ist eine helle auf zimbelart klingende Oktave 1′“, erklärt Adlung, a. a. O. I. S. 87. Koppeloktave war nach Adlung, S. 117 „vielleicht ein Gemshorn 4′“.

[5]) Der Terminus „Oktavflöte“ 4′ hat sich bis zur Gegenwart erhalten, wie aus der Disposition der Kurhausorgel zu Aachen von Stahlhuth (1876) bei Böckeler, Die neue Orgel ꝛc. 1876. S. 33. 34 und aus der Disposition der Domorgel zu Schwerin von Ladegast bei Maßmann, Orgelbauten I. S. 68 hervorgeht.

sogenannte dorische Tonreihe als Grundlage nahm und auf jedem Tone derselben eine neue diatonische Skala von acht Stufen aufbaute, erhielt man Oktavgattungen, deren jede zwar dieselben Töne wie die Grundskala enthielt, dieselben aber jedesmal anders ordnete, andere Lage der Halbtöne hatte. Dadurch wurde jede dieser Tonreihen eine besondere, innerlich von der Grundreihe verschiedene — eine wirkliche Species —, mit eigenen Intonations-, Reperkussions- und Kadenzformeln, nicht wie im modernen Tonsystem eine bloße Transposition der beiden Grundtonreihen Dur und Moll.

Oktavieren, das Überschlagen des Tones einer Orgelpfeife in die Oktave des Grundtons. Einzelne Orgelstimmen, wie z. B. die Traversflöte (vgl. den Art.), sollen oktavieren, um die von ihnen gewünschte charakteristische Klangfarbe zu bekommen; sie werden deshalb entsprechend gebaut und intoniert. Bei andern, namentlich engmensurierten Stimmen schlagen einzelne Pfeifen öfters in einen Nebenton über, weil sie fehlerhaft gebaut sind — wobei namentlich die Stellung des Oberlabiums (vgl. den Art.) in Betracht kommt —, oder einen unrichtig bemessenen Anblasestrom haben. Vgl. auch den Art. „Überblasen".

Oktavkoppel, eine Koppelungsvorrichtung in der Orgel, mittelst der eine eben gespielte Oktave des Pedals oder Manuals mit einer andern Klaviatur so verbunden werden kann, daß in dieser die Töne einer andern Oktave (gewöhnlich der nächst höheren, neustens auch der tieferen[1]) mitklingen. In größeren Werken mit genügender Stimmenzahl gehört eine solche Vorrichtung zu den in unsrer Zeit so beliebten äußerlichen Effektmitteln; in kleinen Werken dagegen kann sie von wesentlichem Nutzen sein, indem sie ermöglicht, die zeitweilig stumm stehenden Pfeifen einer höheren Oktave zur Verstärkung der eben gespielten Oktave (z. B. beim Gemeindegesang), oder zur Hebung und Verdeutlichung der Pedaltöne heranzuziehen. Die Oktavkoppel wird, abgesehen von einzelnen Abänderungen, im wesentlichen auf zweierlei Art eingerichtet: bei der einen wird die Abstraktur einer Oktave mit der der anzukoppelnden höheren Oktave durch schrägliegende Wippen verbunden;[2]) bei der andern werden

[1]) Die Domorgel zu Riga von E. F. Walcker & Cie. (1883) hat unter ihren zahlreichen Koppeln auch eine solche des „Pedals zum I. Manual." Auch Töpfer, Orgelbaukunst 1855. I. 2. S. 501 spricht von „Ankoppelung nicht nur in der Ober-, sondern auch in der Unteroktave, und in beiden." Vgl. auch die Neuausgabe desselben Werks von Allihn. 1888. S. 625. 626.

[2]) Abbildungen dieser Vorrichtungen bei Töpfer, a. a. O. Atlas: Tafel XLV. Fig. 408. 409, und Allihn, a. a. O. Atlas: Tafel XXIX. Fig. 9. 10. Ähnlich wird wohl auch die Einrichtung der Oktavkoppel in der neuen Walckerschen Orgel der Petrikirche zu Hamburg (1885) sein, von welcher der Organist C. F. Armbrust in seiner Broschüre über dieses Werk (Hamb. 1885. S. 16) bemerkt: „Die Oktavkoppel vom Man. I. zum Pedal ist eine Vorrichtung, die in dieser Form wohl überhaupt noch an keiner Orgel existiert, indem sie durchaus selbständig wirkend, nicht wie die übrigen Koppeln die gleichlautenden Töne des Manuals an das Pedal

besondere Pfeifenreihen eingesetzt, die aber (24 Labial- und 24 Zungenpfeifen) nicht mehr als 2 m² Raum in Anspruch nehmen sollen.[1])

O Lamm Gottes unschuldig, Choral. Das „Agnus Dei deudsch" hatte Luther schon in die „Deutsche Messe" 1526 aufgenommen und nach der Distribution zu singen verordnet. Aber er meinte damit nicht, wie längere Zeit irrtümlich angenommen worden ist,[2]) die vorliegende liedmäßige Bearbeitung, sondern die Prosaübersetzung „Christe, du Lamm Gottes" (vgl. den Art.).[3]) Die älteste Quelle unsres Liedes, das die Tradition nach Text und Melodie dem Nikolaus Decius (vgl. den Art.) zuschreibt, obwohl für seine Autorschaft bis jetzt nur das Zeugnis eines späteren braunschweigischen Kirchenhistorikers vorhanden ist,[4]) ist das niederdeutsche G.-B. Joach. Sluters. Rostock 1531. Bl. Liij; hochdeutsch erscheint es zuerst in Valten Schumanns G.-B. Leipz. 1539. Bl. 87b und 88a und im Magdeb. G.-B. (Lotther) 1540. Bl. 88b. — Von der Melodie, einer der feierlichsten des evangelischen Kirchengesangs, wird wohl mit gutem Grund angenommen, daß sie die liedmäßige Ausgestaltung eines älteren Agnus Dei des gregorianischen Gesanges sei, und es ist vielleicht das folgende:

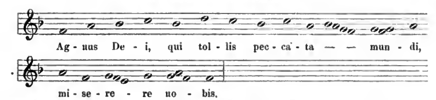
koppelt, sondern die der höheren Oktave, z. B. das kleine c an das große, die Töne der eingestrichenen Oktave an die der kleinen u. s. w., so daß — da das Pedal bis zum eingestrichenen f geht — es sämtliche Manualstimmen bis zum zweigestrichenen f zur Verfügung hat, mit Benutzung der 4' und 2' Stimmen also sogar bis zum f der drei- und viergestrichenen Oktave. Die Idee zu dieser Koppel kam mir während des Baues, nachdem der Kontrakt längst abgeschlossen war." Ob Armbrust damit die Erfindung dieser Koppel für sich in Anspruch nimmt, vermag ich nicht zu sagen.

[1]) Vgl. Töpfer, a. a. O. Atlas: Tafel LI und LII. Fig. 446. 447. 452. Allihn, a. a. O. Atlas: Tafel XXX. Fig. 4 u. 8. Nach Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 15, dem auch Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VII. S. 319 folgt, wäre der Orgelbauer Buchholz in Berlin der Erfinder dieser Koppel. Allein da Töpfer dieselbe nach einer älteren französischen Orgel beschreibt und nach Wolfram, Anleitung zur Kenntnis rc. der Orgeln. Gotha 1815. S. XIII sie von dem damals schon verstorbenen Orgelbauer Eisenbrand aus Eisenach in der Orgel zu Ruhla ebenfalls schon angewendet worden war, dürfte die Priorität der Erfindung Buchholz kaum zukommen. — In diese Kategorie der Oktavkoppel gehören auch noch der in Euterpe 1864. Nr. 8. S. 152 beschriebene „Melodienführer" von Fabian in Bromberg und der ebendas. 1869. S. 159 bekannt gemachte „Vorsänger" von Völckner in Dünnow bei Stolpemünde.
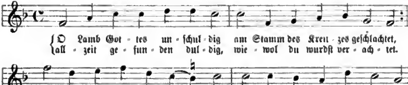
[2]) Vgl. Schauer, Gesch. der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst. 1850. S. 381; Koch, Gesch. des Kirchenlieds. 2. Aufl. IV. S. 191; v. Tucher, Schatz II. S. 382; Meister, Das kathol. deutsche Kirchenlied. I. 1862. S. 319 u. a.

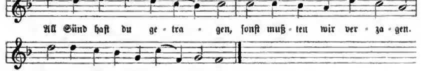
[3]) Diese steht in vielen Kirchenordnungen der Reformationszeit: z. B. in der Wittenb. K.-O. von 1528 und 1533. Vgl. Förstemann, Neues Urkundenbuch. 1842. I. S. 388.

[4]) Vgl. Wetzel, Hymnop. IV. S. 100; Rambach, Anthol. II. S. 62 und Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 183, wo noch bemerkt ist, „es bleibe merkwürdig und eine Erscheinung, die noch der Aufklärung harre, daß Luther keines der drei Deciusschen Lieder in seine Gesangbücher aufgenommen habe."



das sich in der einen der beiden ältesten Quellen (Spangenbergs Cant. eccles. lat. 1545. I. Bl. 23) unserer Weise findet, als ihre Grundlage anzusehen.[1]) Die Ausgestaltung selbst kann von Nikolaus Decius herrühren, wenn man die Melodie „nicht eher für eine schon altdeutsche (vorreformatorische) geistliche Volksweise halten will.“[2]) Im evangelischen Kirchengesang hatte sie von Anfang an zwei verschiedene Lesarten, von denen in der Folge die eine im oberdeutschen, die andere im niederdeutschen Sprachgebiet kirchliche Geltung erlangte. Jene, die oberdeutsche Form, wurde bis jetzt zuerst in der Braunschweig-Lüneb. K.-O. — (Herzogin Elisabeth von Kalenberg) Christliche Kirchen Ordnung. Für arme vngeschickte Pfarrherrn gestelt ꝛc.“ (am Ende:) Gedruckt zu Erffurd ꝛc. M.D.XLII — von 1542. Bogen Piij gefunden und erscheint dann weiter in der Pfalz-Neub. K.-O. 1557, im Straßb. Gros Kirchen G.-B. 1560. S. CIIII, im Frankf. G.-B. von Joh. Wolff. 1569. Bl. 148b u. s. w. Sie heißt:
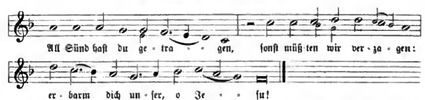




Die zweite, niederdeutsche Form stand zuerst in Joh. Spangenbergs Cantiones Eccles. Tom. II: „Kirchengesenge Deutsch ꝛc.“ Magdeb. 1545. Bl. XXVa in folgender Zeichnung:

{O Lamb Got - tes un - schul - dig am Stamm des Creu - zes ge - schlach - tet;
{all - zeit ge - fun - den dul - dig, wie - wol du wur - dst ver - ach - tet.

[1]) Ein anderes, diesem ähnliches Agnus Dei führt Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 457 aus dem nach alten Handschriften zusammengestellten Liber Gradualis von Pothier. 1883. S. 26 an.

[2]) Wie Dr. Im. Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 214 und 217 zu thun geneigt ist.
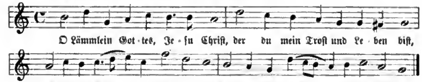


dann bei Keuchenthal, Kirchengesänge 1573. S. 287b, und mit den durch kleine Noten angedeuteten Abweichungen bei den Harmonisten, wie Eccard, Calvisius, Gesius, Mich. Prätorius, Vulpius u. a. — Für den Kirchenchor führen wir die folgenden neugedruckten Tonsätze über unsre Weise an: den fünfstimmigen von Joh. Eccard 1597 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 124. S. 119. 120; Ausg. von Teschner I. Nr. 13. S. 24; die vierstimmigen von Seth Calvisius 1597 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 263a. S. 421 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 323; von Mich. Prätorius 1607 bei v. Winterfeld, a. a. O. I. Nr. 96. S. 90. 91, Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. Nr. 74. S. 46. 47; Jakob und Richter, a. a. O. I. S. 323, auch in meinem Ch.-B. I. Nr. 98. S. 71; von Joh. Herm. Schein 1627 bei Becker und Billroth, Sammlung von Chorälen rc. 1831. Nr. 36. S. 63. 64; von Joh. Jeep 1629 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 263c. S. 422 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 99. S. 72 (süddeutsche Melodieform). Moderne Sätze von Joh. Gottfr. Schicht findet man in dessen Ch.-B. 1819. I. Nr. 123. S. 43. III. Nr. 1087. S. 468, und von Julius Schäffer in seinem Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 120. S. 143.[1]) — In welch über alles herrlicher Weise Seb. Bach in dem Einleitungschor der Matthäuspassion unsern Choral verwendet hat, ist bekannt. Er gestaltete hier musikalisch das „großartige Bild einer sich unter Klaggesängen fortbewegenden, wogenden Menge", die im Geiste nach Golgatha zieht, um des Herrn Leiden und Tod zu feiern. Dabei aber wollte er „zugleich an der Sitte festhalten, die Passionsmusik mit einem Choral zu eröffnen. Ein dritter einstimmiger Chor fügt in das verschlungene Stimmengewebe der beiden andern Chöre und des doppelten Orchesters unsern Choral, der dadurch äußerlich und innerlich als die das Ganze dominierende Macht erschien, so daß durch ihn das gewaltige Tonbild in die Grenzen des protestantischen Kirchenstils verständlichst eingeschlossen war."[2]) Einen weiteren Tonsatz Seb. Bachs über unsre Melodie aus den „Choralges." 1769. II. Nr. 170. 1785. II. Nr. 165. 1832. Nr. 165. S. 96 findet man bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 281. S. 90 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 100. S. 72. 73.

[1]) Ob man im evangelischen Gottesdienst unser Lied auch nach einer andern modernen Komposition, wie eine solche von C. L. Drobisch (vgl. den Art.) bei Schletterer, Musica sacra. I. 1887. Nr. 142. S. 228—230 und von Chr. Braun als Beilage der Zeitschrift „Chorgesang" veröffentlicht worden ist, zur Erbauung der Gemeinde singen könnte, erscheint mir sehr fraglich.

[2]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 394. 395.

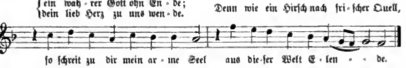
O Lämmlein Gottes, Jesu Christ, Choral. Nach Wetzels (Hymnop. I. S. 407) Vorgang wird dies Lied „Auf St. Johannis-Tag“ samt seiner eigenen Melodie, mit der es im Goth. Cant. sacrum I. 1646. 1655. Nr. 103 zuerst erschien und die dort „à 4. Helderi“ überschrieben ist, dem Bartholomäus Helder als Verfasser zugeschrieben. Die Melodie ist:



Sie ist noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 165 mitgeteilt, sonst aber abgegangen. Das Lied, das noch jetzt im Gebrauch ist, war schon bei Witt, Psalm. sacra 1715. S. 114 auf die Weise „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ verwiesen, und nach ihr, oder einer andern desselben Metrums wird es gesungen.

O Lebensbrünnlein tief und groß, Choral. Von diesem Trostlied Joh. Mühlmanns über Worte des 65. Psalms ist die älteste Quelle noch nicht nachgewiesen.[1]) Auf dasselbe ist als eigene Melodie eine Weise übergegangen, die bis jetzt zuerst in „Cantiones sacrae“. Leipzig 1603 in Verbindung mit einem Liede „Kommt her, ihr lieben Brüderlein, geht mit mir in die Schul“ gefunden wurde. Sie heißt:
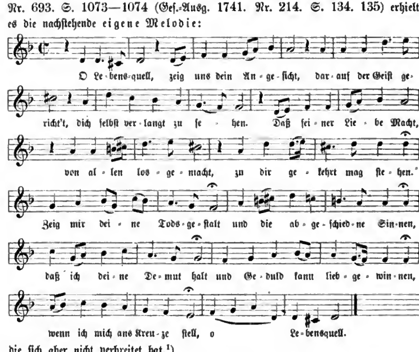




Layriz, der die Melodie Kern II. Nr. 283. S. 84. 85 mitgeteilt hat, vermutet in seinem „Quellennachweis“ S. VI, daß sie weltlicher Herkunft sei; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 281. S. 187 macht keine Andeutung in dieser Beziehung. Sonst ist die Weise auch noch bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 826. S. 380. 381 neu gedruckt.

[1]) Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 522. S. 955—957 giebt es aus einem Leipz. G.-B. von 1627 und spricht die Vermutung aus, daß die Lieder Mühlmanns vielleicht noch dem 16. Jahrh. angehören.

O Lebensquell, zeig uns dein Angesicht, Choral. Dies Passionslied von Gottfried Arnold war vom Dichter auf eine sonst nicht bekannte „Weise: Du Gottes-Lieb 2c." verwiesen worden. Im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 693. S. 1073—1074 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 214. S. 134. 135) erhielt es die nachstehende eigene Melodie:



die sich aber nicht verbreitet hat.[1])

Oley, Johann Christoph, ein namhafter Organist und Orgelkomponist der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er war aus Bernburg gebürtig, lebte als zweiter Kollege an der Schule und Organist zu Aschersleben und starb daselbst 1789. Seiner Zeit galt er „als ein geschickter Mann sowohl auf dem Klaviere, als auf der Orgel in Fugen und Phantasieren" und wurde um so mehr anerkannt, als er „seine Stärke und Fertigkeit fast durchaus seinem eigenen Fleiße zu danken" gehabt haben soll.[2]) Seine Kompositionen für Klavier (Sonaten, Variationen) und Orgel erschienen seit 1768 gedruckt; wir nennen von denselben:
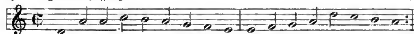
Variierte Choräle für die Orgel. 4 Teile. Quedlinburg, Ernst. Davon hatte er nur die beiden ersten Teile noch selbst edieren können; die

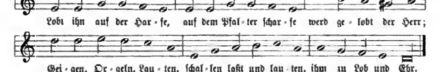
[1]) Nicht einmal König, Harm. Liederschatz 1738 hat sie aufgenommen; er verweist unser Lied auf eine bei ihm S. 245 vorkommende Melodie „Verkläre doch, du wesentliches Wort."

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 43. Ders., Neues Lex. III. S. 612.

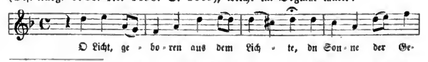
beiden andern erschienen nach seinem Tode 1791 und 1792 mit einer Vorrede von Joh. Adam Hiller. Eine Choralbearbeitung („Freu dich sehr, o meine Seele") von Oley findet sich auch bei Kühnau, Choral-Vorspiele. Berlin, o. J. Nr. 12. S. 24. 25.

O Licht, geboren aus dem Lichte, Choral. „Auf die Weise des 33. Psalms: Wohlauf, ihr Heiligen und Frommen" hatte Martin Opitz sein treffliches Morgenlied verwiesen, als er es in seinen „Geistlichen Poëmata etc." Breslau 1638. S. 231. 232 zuerst veröffentlichte. Nach dieser Psalmmelodie des französisch-reformierten Liedpsalters, deren älteste Quelle die „Pseaumes cinquante par Louys Bourgeoys. Lyon 1547" sind, wurde das Lied im 17. Jahrhundert gesungen[1]) und ist ihm auch bis in die Gegenwart herein geblieben. Sie heißt in ihrer originalen Fassung:
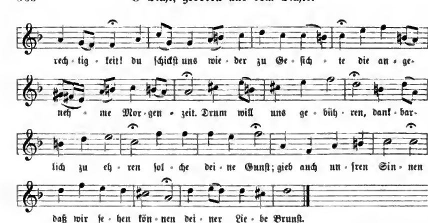




und findet sich mit unsrem Liede verbunden bei Layriz, Kern II. Nr. 295. S. 91; Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 167. S. 104; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 447. S. 411; Ch.-B. des Königr. Sachsen 1883. Nr. 145. S. 84; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 352. S. 239 u. a.[2]) — Eine erste eigene Melodie erhielt das Lied im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 707. S. 1033 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1490. S. 1019), welche im Orginal lautet:
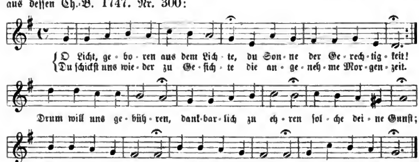


[1]) Das Lüneb. G.-B. 1686. 1694. Nr. 1322. S. 797. 1695. S. 1100 z. B. bringt die Weise ganz originalgetreu zu Joh. Francks Lied über den 55. Psalm: „Gott, höre mein Gebet und Thränen" und verweist unser Lied auf sie. Auch Peter Sohren, der sonst um neue Melodien nicht eben verlegen war, hat sie in der Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 553. S. 684 beibehalten, und in seinem „Musik. Vorschmack 1683. Nr. 716. S. 955 verweist er das Francksche Lied auf die „Mel. Des 33. Psalms Lob-Wassers", ohne sie mehr mitzuteilen; ein Beweis, daß sie allgemein bekannt war.

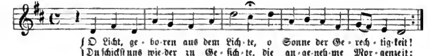
[2]) Das neue Ch.-B. der Prov. Brandenb. 1888. Nr. 131. S. 83 hat Johann Crügers Melodie zu „Christe, du Schutzherr deiner Glieder" (vgl. den Art.) auf unser Lied übertragen.
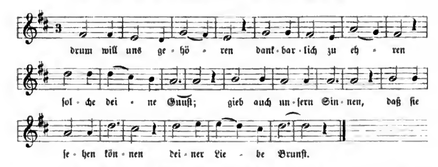


Sie steht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 471, hat aber eine weitere Verbreitung nicht erlangen können, da sie in ihren eckigen Formen sich wenig für den Gemeindegesang eignet und dem schönen Liede an Wert jedenfalls weit nachsteht. Doch ist sie in etwas veränderter Fassung noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1099. S. 847 erhalten. — Dieses Choralbuch bringt dann II. Nr. 1100. S. 847. 848 die folgende zweite eigene Weise von Joh. Balth. Reimann, aus dessen Ch.-B. 1747. Nr. 300:



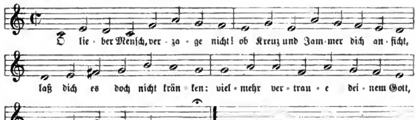
Endlich ist noch eine dritte, neue Melodie von Dr. Konr. Kocher vorhanden; sie findet sich erstmals in seinem G.-B. „Stimmen aus dem Reiche Gottes." Stuttg. 1838. Nr. 563. S. 602. 603, dann in seiner Choralsammlung „Zionsharfe". I. 1855. Nr. 1108. S. 518 (hier nennt er sich S. 558 auch als Komponisten derselben), und heißt:



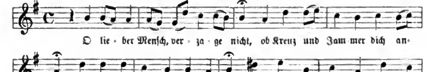


O Liebe, die den Himmel hat zerrissen, Choral. Vgl. den Art. „Mein Freund zerschmelzt aus Lieb in seinem Blute."
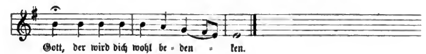
O lieber Mensch, verzage nicht, Choral. Dies Vertrauenslied eines nicht ermittelten Verfassers war in den älteren Gesangbüchern ziemlich verbreitet. Seine erste eigene Melodie, die sich aber nicht erhalten hat, ist von dem Organisten Wolfgang Weßnitzer zu Celle erfunden, erschien erstmals im Lüneb. G.-B. 1661. Nr. 209. S. 190 und ist in der Ausgabe desselben Gesangbuchs von 1665 durch die Namenschiffer des Erfinders als dessen Eigentum beglaubigt.[1]) Sie heißt im Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1021. S. 610:



Bei Freylinghausen, G.-B. Gef.-Ausg. 1741. Nr. 470. S. 307 (im G.-B. II. 1714. S. 275 steht es noch ohne Melodie, auf „In dich hab ich gehoffet, Herr" verwiesen) hat das Lied die folgende zweite Weise:

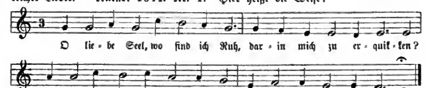


[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1713. S. 458.
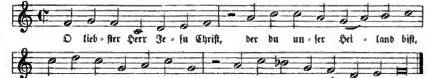


die aber auch nicht weiter bekannt wurde.

O liebe Seel, wo find ich Ruh, Choral. Das Lied von Joh. Michael Dilherr, ein „Gebet um Frieden", erschien mit seiner eigenen Melodie von Sigmund Theoph. Stade in des letzteren Werk „Seelenmusik Geist- und Trostreicher Lieder." Nürnb. 1644. Nr. 1. Hier heißt die Weise:



Das Lied erlangte einige Verbreitung in älteren Gesangbüchern; nicht so die allerdings wenig besagende Melodie: sie fand nur in Erhardis „Music. Chor- und Figural-G.-B." Frankfurt 1659[1]) und in einigen späteren der Privaterbauung bestimmten Gesangbüchern Aufnahme. Sonst wurde das Lied auf Melodien wie „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" und „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein" verwiesen.[2]) Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 299. S. 440 ist unsre Weise mit Stades Originalsatz wieder abgedruckt.

O liebster Herr Jesu Christ, Choral. Dies Loblied von Johann Horn (v. Tucher, Schatz I. Nr. 13. S. 11 bringt es unter den Adventsliedern) erschien im zweiten G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. CLXXV mit der folgenden eigenen Melodie:



Sie wurde durch alle Gesangbücher der Böhm. Brüder fortgepflanzt und ist durch ihre Aufnahme in das Bayr. Ch.-B. 1854. 1860. Nr. 143. S. 89 (zum Liede „Sieh, wie lieblich und wie fein") nun auch in den deutschen evangelischen Kirchen-
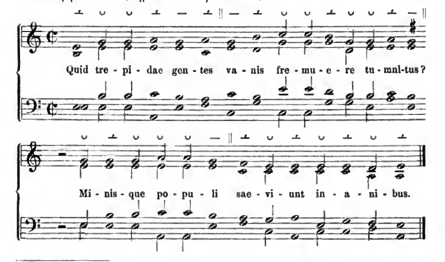
[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 455. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 516.

[2]) Vgl. z. B. Frankf. Praxis. 1680. S. 620. Lüneb. G.-B. 1694. S. 720. Ausg. 1695. S. 995.

gesang herübergenommen. Sonst ist die frische, volksmäßige Weise neuerlich noch abgedruckt worden bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 120. S. 23; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 553. S. 257; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 408. S. 275 (zu „Müde bin ich, geh zur Ruh"), u. a.

Olthovius, Statius, ein Magister und Cantor primarius zu Rostock, gebürtig von Osnabrück, setzte 1584 auf Veranlassung des gelehrten Nathan Chyträus 45 Melodien mit einfachen vierstimmigen Tonsätzen zu den lateinischen Umdichtungen der Psalmen Davids in horazischen Metren, die der Schotte Georg Buchanan gefertigt hatte und die dann Chyträus mit einem Kommentar versehen zum Gebrauch in Gelehrtenschulen herausgab. Es fand dieses Buch großen Anklang, wie eine ganze Reihe von Ausgaben bezeugen, die bis 1646 von demselben gedruckt wurden.[1]) Der Titel des Werkes ist:

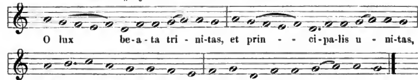
> Psalmorum Davidis paraphrasis poetica Georgii Buchanani Scoti: Argumentis ac melodiis explicata atque illustrata, opera et studio Nathanis Chytraei etc. Francofurti CIↃIↃXXCV (1585). Am Ende: Francoforti ad Moenvm, excvdebat Christophorvs Corvinvs, Anno CIↃIↃXXCV. IV. Septemb. In 12°. 5 Bl. Widmungsgedichte, 467 Seiten mit 36 vierst. Tonsätzen. Dazu als Anhang der Kommentar des Chyträus (5 und 129 S.) mit 9 weiteren Tonsätzen, von denen wir den zum 2. Psalm als Beispiel mitteilen; er lautet:



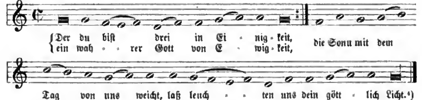
[1]) Vgl. Becker, Die Choralsammlungen &c. 1845. S. 6—8 und S. 11. Ders., Die Tonwerke des XVI. u. XVII. Jahrh. 1855. S. 297—300. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 451. Gerber, Neues Lex. III. S. 614. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. S. 410. Widmann, Euterpe 1884. S. 153—156.

O lux beata trinitas. Dieser Hymnus („Hymnus de trinitate, canitur etiam cadente sole“) der alten Kirche wird von der Tradition dem heil. Ambrosius zugeschrieben.[1]) Er war nicht nur in der mittelalterlichen Kirche allgemein im Gebrauch, sondern ist in seiner lateinischen Urform auch in der deutschen evangelischen Kirche bis ins 18. Jahrhundert herein fortgepflanzt worden. In der alten hymnischen Form lautet seine Melodie bei Lukas Lossius, Psalmodia sacra. 1553. S. 160. Ausg. 1561. S. 148:[2])

„Hymnus Jambicum dimetrum.“



Drei Tonsätze über diese hymnische Form von Mich. Prätorius (Hymnodia 1611), Friedr. Riegel (Lesart der Böhm. Br. 1566) und Leonhard Schröter 1587 sind bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 466a b. d. S. 747—751 mitgeteilt. — Unter den deutschen liedmäßigen Bearbeitungen unsres Hymnus hat die Luthers, die er als eine seiner spätesten Umdichtungen im Klugschen G.-B. von 1543 zuerst veröffentlichte, ausschließliche und allgemeine Geltung im evangelischen Kirchengesang erlangt.[3]) Es ist das Lied „Der du bist drei in Einigkeit“, das mit der nur wenig geänderten Melodie bei Babst, G.-B. 1545. Nr. LXIII. Bog. S. S. 3 und 4 heißt:
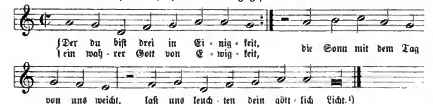


[1]) Es ist für die Autorschaft des Ambrosius das ausdrückliche Zeugnis des Hinkmar von Rheims aus dem 9. Jahrh vorhanden. Doch macht Wackernagel, Deutsches Kirchenlied I. Nr. 60 (Ausg. 1841. Nr. 5. S. 3) dagegen geltend, daß der Hymnus um seiner „durchgeführten Reime“ willen erst dem 5. Jahrh. angehören könne. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 19t.

[2]) Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 342. Zahn, Melodien I. Nr. 335c. S. 93. In dieser Form stand die Melodie auch schon im G.-B. der Böhm. Br. 153t. Bl. F XIIa. Ausg. 1544. Bl. CIX zu dem Text „O heilige Dreifaltigkeit in einiger Selbständigkeit“; vgl. Zahn, a. a. O. I. Nr. 335a. S. 93. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 466b. S. 747—748.

[3]) Eine Anzahl anderer deutscher Bearbeitungen, zum Teil schon von vorreformatorischer Herkunft, verzeichnet Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied I. S. 663 nach Kehrein und Wackernagel.
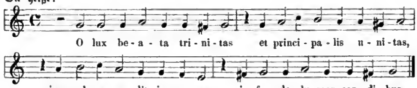
[4]) Vgl. v. Winterfeld, Luthers geistl. Lieder. 1840. Nr. XXXVI. S. 91. Zahn, a. a. O.

Diese Form blieb ihr bis ins erste Viertel des 17. Jahrhunderts herein, dann erst erschien sie zum Choral in unsrem Sinne umgestaltet. Von mehreren Umgestaltungen dieser Art hat die Johann Hermann Scheins, Kantional 1627. Nr. 65. S. 132 am meisten kirchliche Verwendung gefunden. Sie lautet:



[1]

und steht so namentlich in Johann Crügers Gesangbüchern und bei Vopelius, G.-B. 1682, dann bei Störl, Ch.-B. 1710; im Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch 1714. S. 723 (mit dem lateinischen und deutschen Text); Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 25b. S. 12; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 29. S. 29; Weimar, Ch.-B. 1803. Anhang Nr. 18. S. 259; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 846. S. 376 (sonderbarerweise mit „S." bezeichnet), auch noch bei Layriz, Kern II. Nr. 284b. S. 85; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 67b. S. 30 u. a. Noch hat eine andere liedmäßige Bearbeitung der Weise, die Zahn aus Barth. Gesius', Enchiridion. 1603. Bl. 56b beigebracht hat, einige Verbreitung erlangt. Sie heißt:



und fand Aufnahme im Cant. sacr. Goth. I. 1646; bei Christ. Peter, Andachts-Zimbeln. 1655 und noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 106 und Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 384a.[2])

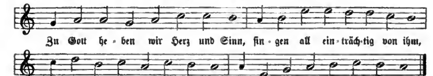
O Mensch, betracht, wie dich dein Gott, Choral. Dies Lied von Johann Horn erschien im zweiten G.-B. der Böhm. Br. 1544. Bl. XLIII mit der

I. Nr. 335 b. S. 93. Einige ähnliche Lesarten aus katholischen Gesangbüchern bei Bäumker, a. a. O. I. Nr. 355. S. 662—264.

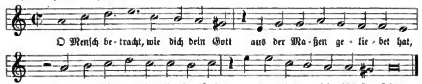
[1]) Vgl. v. Tucher, a. a. O. I. Nr. 44. S. 19. Mit Scheins Tonsatz bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 466c. S. 748. So hat die Melodie auch Seb. Bach, Choralges. 3. Aufl. 1832. Nr. 154. S. 90 gesetzt.

[2]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 467. S. 751. — Zahn, a. a. O. I. Nr. 335d u. 335g verzeichnet noch zwei andere Vereinfachungen; außerdem eine zweite eigene Melodie aus Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 200. 201 (König, a. a. O. S. 106), die aber nicht weiter bekannt geworden ist.

Überschrift: „Im thon. Zu Gott heben wir hertz vnd sinn.“ Letzteres Lied von Michael Weiße stand mit seiner eigenen Melodie:



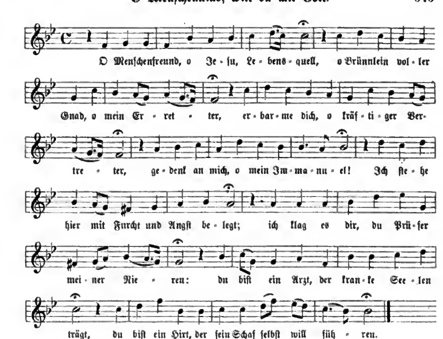
im G.-B. von 1531. Bl. KIIb. Sie ging in der Folge ganz auf unser Lied über und kam mit demselben in den deutschen Kirchengesang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Später erlosch sie, ist aber in der Gegenwart bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 88. S. 40 (mit einem Tonsatz von Mich. Prätorius 1609) und Layriz, Kern III. Nr. 597. S. 132 („Zu Gott heben wir Herz und Sinn“) wieder ans Licht gezogen worden. — Eine zweite Melodie, die unsrem Liede ursprünglich bestimmt war, hat Zahn, Melodien I. Nr. 472. S. 136. 137 aus Barth. Gesius, Ein ander new Opus Deutscher geistlicher Lieder. 1605. I. Bl. 64 beigebracht und hält dafür, daß sie nebst einer Anzahl anderer „ohne Zweifel von Gesius erfunden“ sei. Sie lautet:



hat aber keinerlei Verbreitung gefunden.
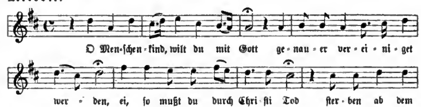
O Mensch, bewein dein Sünde groß, Choral. Vgl. den Art. „Es sind doch selig alle, die.“
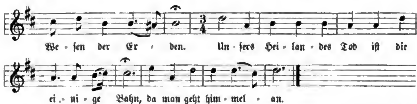
O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell, Choral. Dieses Abendmahlslied von Joachim Neander hatte bei seinem Erscheinen in den „Bundesliedern“ 1680. 1686. S. 22—25. 1689. S. 12. 13 eine erste eigene Melodie, die vielleicht von Neander selbst erfunden war, mitgebracht, allein dieselbe hat keinen Anklang gefunden. Auch eine zweite Weise, die Georg Christoph Strattner für das Lied sang und in der 5. Ausg. der „Bundeslieder“ 1691 (7. Ausg. 1700. Nr. 6. S. 18—21) bekannt machte, hatte kein besseres Schicksal. Erst die folgende dritte Melodie aus dem Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 223. S. 309. 310 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 544. S. 349) fand einigen Eingang und steht z. B. im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 239. S. 219, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 166, auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1103. S. 851. Sie heißt im Original:



Eine Parallelweise ist „O reicher Quell der Langmuth und Geduld" (vgl. den Art.); außerdem war das Lied schon bei Neander auch auf die Melodie des 51. und 69. Psalms im reformierten Liedpsalter verwiesen, der es z. B. bei Layriz, Kern III. Nr. 540. S. 102 untergelegt ist.

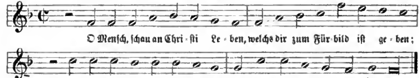
O Menschenkind, wilt du mit Gott, Choral. Heinrich Georg Neuß' Lied von der „Verleugnung sein selbst und der Welt" erschien in des Dichters „Hebopfer ꝛc." 1692. S. 274 („Zweyte Classe. Siebentes Zehn. Nr. 8. Anno 86") mit einer ersten eigenen Weise, welche der Oper „Le triomphe de l'amour" entlehnt war. Bei der Aufnahme des Liedes in das Freylinghausensche G.-B. II. 1714. Nr. 383. S. 550. 551 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 820. S. 544) wurde jedoch diese weltliche Weise beseitigt und es erhielt die folgende zweite eigene Melodie:





Lied und Melodie kamen noch in das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 556. S. 559—560; sonst haben sie sich nicht weiter verbreitet.

O Mensch, schau an Christi Leben, Choral. Die im älteren deutschen evangelischen Kirchengesang nicht benützte Melodie aus dem G.-B. der Böhm. Br. von 1566. Bl. 251, im Original lautend:
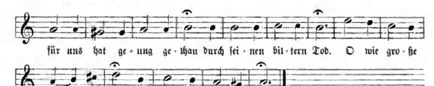


ist neuerdings bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 122. S. 54 und Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 38. S. 95 (als Introituslied „für die zweite Trinitatiszeit") herüber genommen worden.[1])

O Mensch, schau Jesum Christum an, Choral. Es sind zwei verschiedene Texte und dementsprechend auch zwei Formen der eigenen Melodie dieses Passionsliedes zu unterscheiden. Die erste Quelle des älteren Textes ist noch nicht aufgefunden,[2]) und für die demselben zugehörige Melodieform kannte v. Winterfeld, Evang. K.-G. III. S. 75 nur Seb. Bachs „Choralgesänge". 2. Ausg. 1786. III. Nr. 203 (Ausg. 1832. Nr. 203. S. 117) als ältesten Fundort und gründete darauf die Annahme, daß diese Weise von Seb. Bach erfunden sei. Dagegen hat sie Ludwig Erk (Bachs Choralgef. II. Nr. 282 und S. 125) schon aus der Crügerschen Praxis piet. melica. Ausg. von 1703. Nr. 459. S. 505 (Ausg. von 1729. S. 515) nachgewiesen. Diese Form der Melodie, die auch noch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1104. S. 852 erhalten ist, lautet bei Seb. Bach:
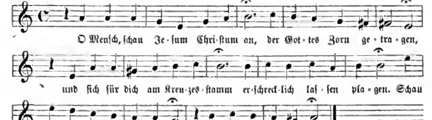
O Mensch, schau Je - sum Chri - stum an, wahr Mensch und wah - rer Gott, der

[1]) Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 1527. S. 402. Bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 124. S. 55 steht noch eine ähnliche Melodie aus derselben Quelle zu dem Lied „Wohlan, laßt uns heut bedenken."

[2]) Vgl. die eingehenden Nachweisungen Mützells in „Geistl. Lieder der ev. Kirche." 17. Jahrh. I. 1858. Nr. 196. S. 247.



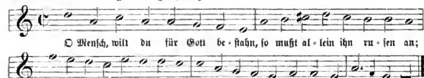
Den zweiten jüngeren Text hat David von Schweinitz 1634 verfaßt und zwar, wie seine Melodienverweisung andeutet, im Hinblick auf das ältere Lied. Das v. Schweinitzsche Lied fand neben dem älteren namentlich in schlesischen G.-BB. (zuerst bei Janus, Passionale melicum. 1663. S. 671) Eingang, steht aber auch in der Praxis piet. mel. 1690. S. 672 und in deren späteren größeren Ausgaben. Die diesem Text angepaßte Form der Melodie hat König, Harm. Liederschatz. 1738. S. 65 in dieser Zeichnung:
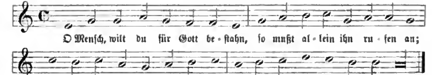


Es ist die Frage, ob die vorliegende Melodie nicht auf die Volksweise „O Christe, Morgensterne“ (vgl. den Art.), die ja auch in Moll gesungen wurde, zurückzuführen ist; jedenfalls hat sie nahe Beziehungen zu dieser.

O Mensch sieh, wie hie auf Erdreich, Choral, vgl. den Art. „Stabat mater dolorosa“.

O Mensch, wilt du für Gott bestan, Choral. „Die heiligen zehen Gebot, Lehrweis gestellet“ war dies Lied von Joh. Herm. Schein in seinem Kantional 1627. Nr. 76. S. 154 überschrieben und ihm zugleich eine e r s t e e i g e n e M e l o d i e des Verfassers beigegeben, die aber nicht zu kirchlicher Geltung gelangt ist. Sie lautet in der originalen Zeichnung:



und kommt später nur noch einmal bei Vopelius, New Leipz. G.-B. 1682 vor.[1]) — Ihr folgte bald darauf eine zweite Melodie von Johann Crüger in dessen „Vollkömlichem G.-B." 1640. S. 253,[2]) wo sie heißt:



Sie erlangte durch die Praxis piet. melica — Ausg. 1648. S. 338, auch Frankf. Praxis 1668. 1680. Nr. 384. S. 482 und Sohrens „Musik. Vorschmack" 1683. Nr. 382. S. 489, immer mit „J. C." bezeichnet — Verbreitung. Doch hatten ältere G.-BB. (z. B. Lüneb. G.-B. 1694. 1695) das Lied auch schon auf andere Weisen verwiesen, und auch König 1738 bringt für dasselbe keine eigene Melodie mehr. Bei Layriz, Kern III. Nr. 527. S. 94 ist Crügers Melodie neu gedruckt.[3])

Ophikleïde, Tuba mirabilis, eine neuere Zungenstimme ganz großer Orgeln, die namentlich in den Konzertorgeln der englischen Städte, da und dort aber auch schon in den größten Kirchenorgeln vorkommt. Ihr Name (eine barbarische Zusammensetzung der beiden griechischen Wörter, die Schlange und Schlüssel bedeuten) ist von dem im Anfang unsres Jahrhunderts bekannt gewordenen gleichnamigen Blasinstrument entlehnt, das einige Zeit bei Militärmusiken im Gebrauch war, jetzt aber meist wieder abgegangen ist.[4]) — Als Orgelstimme wurde die Ophikleïde nach der Angabe englischer Orgelschriftsteller[5]) zuerst von dem Londoner Orgelbauer William Hill in der Konzertorgel der Town Hall zu Birmingham (1840) gesetzt, und in England, Amerika und Frankreich ist sie seitdem auch am meisten im Gebrauch. Sie steht am gewöhnlichsten mit 8' Ton in der Soloabteilung großer Werke, oder, wo eine solche nicht vorhanden ist, im Hauptmanual; vereinzelt findet

[1]) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1749. S. 468.

[2]) Vgl. Langbecker, Crügers Choralmelodien I. 1835. S. 52. Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 66. Zahn, Mel. I. Nr. 586. S. 162.
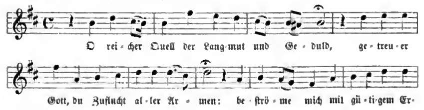
[3]) Über ein älteres Lied „O Mensch, wilt du für Gott bestan, täglich laß dir zu Herzen gan ꝛc." von Johann Stigelius, das um 1550 bekannt wurde, vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 243; ders., Das deutsche Kirchenlied IV. Nr. 732, und Mützell, Geistliche Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 231. S. 392.

[4]) Dieses Blasinstrument, aus dem Fagott hervorgegangen, war ursprünglich als eine Verbesserung des Serpent („Russisch Fagott", Baßhorn) gemeint und wurde anfangs auch aus Holz, später nur aus Messingblech gebaut. Mendelssohn hat dasselbe z. B. im Elias und in der Ouverture zum Sommernachtstraum verwendet; Rich. Wagner dagegen es durch die Baß- und Kontrabaß-Tuba ersetzt. Eine ausführliche Beschreibung der Ophikleïde nebst Abbildung vgl. man bei Grove, Dict. of Music. II. S. 531. 532.

[5]) Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 144. Grove, a. a. O. II. S. 601.

man ihr im Manual sogar noch eine Tuba mirabilis 4′, oder „Tuba Clarion“ 4′ als Oktave beigegeben und auch mit 16′ Tongröße kommt sie als Manual-, mehr aber als Pedalstimme vor.[1]) Immer soll die Ophikleïde die stärkste und mächtigste Zungenstimme eines Werkes darstellen und erhält zu diesem Behufe breite, dicke Zungen, entsprechend weite Mensur und, was die Hauptsache ist, einen 3—4 mal stärkeren Windgrad als die Labialstimmen. Daher wird sie meist auf eine eigene Windlade gestellt und erhält eigene Bälge. Und, um ihr noch größere Tonstärke abzugewinnen, hat man sie mehrfach sogar überblasend gebaut,[2]) wahrscheinlich weil man — wie Mendelssohn einmal spottend bemerkte — dem großen Publikum nie zu laut und zu deutlich blasen kann. Im deutschen Orgelbau hat die Ophikleïde erst in neuster Zeit Verwendung gefunden, hauptsächlich durch E. Fr. Walcker & Cie. in deren größten Werken (Konzertorgel in Boston, Orgel im Dom zu Riga, Orgel zu St. Stephan in Wien).[3])
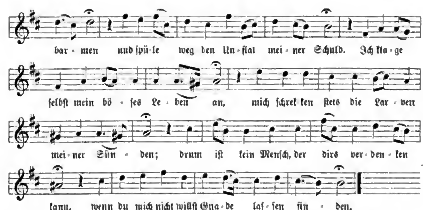
O reicher Quell der Langmut und Geduld, Choral. Dies Bußlied über den 51. Psalm von Friedr. Rud. Ludw. v. Canitz (1700) erhielt im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 275. S. 392. 393 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 634. S. 417) die folgende eigene Melodie:



[1]) So haben z. B. W. Hill and Son in der Soloabteilung der Orgel der Town Hall zu Melbourne in Australien (1875. 66 kl. Stn.) eine Tuba Mirabilis 8′ und eine 4′; Bryceson Brothers, Orgel der Victoria Rooms in Bristol (mit 61 kl. Stn.) unterscheiden im Solo eine besondere Abteilung, die sie „Tuba Organ“ nennen, bestehend aus Grand Tuba Mirabilis 8′ und Tuba Clarion 4′. Henry Willis setzte die Ophikleïde in der Orgel der St. Georges Hall zu Liverpool (1852, 100 kl. Stn.) mit 8′ im HM., im Swell (hier mit Messingkörpern) und im Solo, sowie mit 16′ und mit Holzkörpern im Pedal. Cavaillé-Coll in Paris will in seinem Projekt einer Riesenorgel für St. Peter in Rom (124 kl. Stn.) auf dem HW. eine Tuba Magna 16′ und Tuba Mirabilis 8′; in Saint-Sulpice in Paris (1862. 100 kl. Stn.) hat er im Recit Expressif (5. Man.) eine als Tuba major bezeichnete Bombarde 16′ und im Pedal eine Ophilleïde 8′. Rosevelt in Newyork setzte in der Orgel der Grace Church daselbst (1878. 71 kl. Stn.) ebenfalls eine Ophikleïde 16′ ins HW.

[2]) In der Colston Hall Organ zu Bristol, in der Orgel der St. Paulskirche zu London und anderwärts findet sich eine „Tuba Major Harmonic“ 8′.

[3]) Der ältere E. F. Walcker hatte zwar schon 1833 in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt eine Tuba 16′ ins HM. gesetzt, ebenso Friedr. Schulze eine solche in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck, aber es waren dies Trompeten mit aufschlagenden Zungen.



die zwar König, Harm. Liederschatz 1738. S. 166 aufgenommen, die aber weitere Verbreitung nicht gefunden hat. Parallelweisen sind „O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell" (vgl. den Art.) und die Melodie des 51. und 69. Psalms im Liedpsalter der Reformierten.

Orgel und **Orgelmusik** in der deutschen evangelischen Kirche. I. Die Orgel ist mit Recht als eine „Gottesgabe", ein der Kirche „verliehenes kostbares Gut" bezeichnet worden, und man hat von einem „innerlich geheimnisvollen Bande, das um Kirche und Orgel geschlungen" sei, gesprochen. Wohl hält man dem entgegen, dies Instrument sei ursprünglich ein weltliches, nicht ein kirchliches gewesen, sei zuerst beim höfischen Konzerte und beim Bankett gespielt worden und im bürgerlichen Hause auf dem Tische oder als Positiv an der Wand gestanden. Man wird das gelten lassen und doch dagegen festhalten können, daß die Orgel zur Orgel erst in der Kirche geworden ist, und daß die musikalischen Kunstwerke für dieses Instrument, die wir als klassische betrachten, für die Kirchenorgel geschrieben und auf ihr entstanden sind. Und wenn die griechische Kirche von der Orgel nichts weiß, und auch die katholische streng principiell genommen nur den Gesang als kirchlich anerkennt, in gemilderter Praxis aber die Orgel nur zuläßt: so ist diese dafür in der evangelischen Kirche von um so größerer Bedeutung und geradezu die Grundlage der gesamten evangelischen Kirchenmusik geworden, so daß für uns ein Gottesdienst ohne sie eigentlich kaum denkbar und jedenfalls nur ein unvollständiger ist. Denn die Orgel in der Kirche ist zwar nicht, wie Marx will, die musikalische Repräsentantin der starren, unwandelbaren kirchlichen Objektivität und noch weniger der kirchlichen Satzung — „so fest und unabänderlich und rücksichtslos wie das Dogma" — wohl aber ein Symbol der Gemeinde und ihrer kirchlichen Empfindung. Die evangelische Gemeinde setzt sich aus Individuen zusammen, deren jedes die im einzelnen Gottesdienst gefeierten Heilsthatsachen innerlich miterleben soll. Aber die subjektiven Em-

pfindungen, die dabei im einzelnen geweckt werden, sollen nun nicht auch einzeln zur subjektiven Aussprache kommen, sondern zusammenfließen zur geläuterten kirchlichen Gesamtempfindung und durch diese objektiviert, gemeinsamen Ausdruck finden. Auch die Orgel besteht aus einer kleineren oder größeren Anzahl von Stimmenindividualitäten, die des Ausdrucks jeglicher, auch der subjektivsten musikalischen Empfindung gar wohl fähig sind. Aber sie faßt dieselben in einen einheitlichen Tonstrom zusammen, der dann in ruhigem Fluß und gesättigter Fülle dahinzieht und sich dem Ausdruck kirchlicher Objektivität anbequemt und dienstbar macht. Weiter aber macht die Orgel noch zum kirchlichen Instrument die Idealität ihres Tones. „Wie eine, man weiß nicht, woher kommende, dem dunkeln Schoß weltbewegender Kräfte entstiegene, geisterhafte höhere Gewalt" — so sagt der Ästhetiker — „braust die vollgenommene Orgel, besonders in den Baßtönen, und auch wo nur einzelne zartere Register erklingen, hat ihr Ton ein bestimmtes, von allem Schwanken und Oscilieren freies Auftreten, das den reinen Kontrast bildet zu den nie dieser absoluten Sicherheit und Unwandelbarkeit fähigen Tönen anderer Organe; es ist ein Ideales, hereintretend in die gewöhnliche Realität, unbeirrt durch sie hinschreitend, unbedingt über sie übergreifend, was aus der Orgel uns entgegen zu tönen scheint. Verstärkt wird der Eindruck der Idealität durch das schlechthin Mühelose ihrer Töne, das mit ihrer Konstruktion gegeben ist; es ist kein Aufwand subjektiver Anstrengung, kein bloßes Streben nach Kraft, sondern die reine, volle, in majestätischer Hoheit oder lieblicher Ruhe sich äußernde, sich objektiv darstellende Kraft selbst." — Aus der Geschichte wissen wir, daß, sobald eine eigentümliche evangelische Kirchenmusik sich zu entwickeln anfing, auch die Orgel in deren Dienst genommen wurde, und andrerseits begann die eigentliche Entwicklung der kirchlichen Orgelmusik vom selben Zeitpunkte an, mit dem sie den deutschen Gemeindechoral als Unterlage und Stoff erhielt. Bei der bloßen stützenden Begleitung des Gemeindegesangs konnte die Orgel nicht stehen bleiben, da sie ja zugleich auch die Aufgabe erhielt, in selbständigen Stücken diesen Gesang einzuleiten. Überdies sollte sie bei der Begleitung selbst nicht bloß stützen und zusammenhalten, sondern auch harmonisch ausstatten und ausgestalten, um dem Gesangskörper eine einheitliche Klangfarbe zu geben.

II. Um einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung der deutschen Kirchenorgel zu geben, erscheint es uns ziemlich überflüssig, jene einzelnen unsicheren Daten über die Orgel des Altertums und Mittelalters, über die vielberufene Wasserorgel des Vitruv, die fabelhafte Magrepha im Tempel zu Jerusalem, das Orgelungetüm zu Winchester u. dgl. hier zu wiederholen. In allen Orgelschriften bis zur Gegenwart herab, findet man diese Daten in längeren oder kürzeren Abhandlungen als sogenannte „Geschichte der Orgel" zusammengestellt.[1])

[1]) Thatsächliches, was über die mittelalterliche Orgel bis jetzt erforscht wurde, findet man z. B. Allg. musik. Ztg. 1879. Nr. 4. 5., 6. 1880. Nr. 29, dann bei Schubiger, Musik. Specilegien. 1876. II. S. 79—95, auch P. Kornmüller in seiner Abhandlung „Die alten Musik-

Wir haben gerade aus dem Anfang der Reformationszeit die erste deutsche Orgelschrift in dem „Spiegel der Orgelmacher" des trefflichen Arnold Schlick zu Heidelberg 1511 und stehen mit diesem Büchlein, das sämtliche späteren Orgelschriften nur variieren, gerade von da an, wo wir dies bedürfen, auf durchaus festem historischem Boden. Die Orgel hatte nach Schlick im Anfang des Reformationsjahrhunderts in kurzen Zügen folgende Beschaffenheit:

Sie sollte nicht zu ferne vom Altar und möglichst geschützt auf einer festen Unterlage stehen, und auch in ihrem Äußern der Kirche zur Zierde gereichen, ohne jedoch durch unsinnige Figuren und Bilder entstellt zu sein. — Der Umfang der Manuale betrug 24 Töne von $F-a^2$, der des Pedals 12 Töne von $F-c^1$; dies waren die kleineren Werke. Andere standen eine Quint tiefer: c = F; noch andere größere hatten tiefste Pfeifen von 20—24 und selbst 30 Schuh Länge. Letztere jedoch verwirft Schlick, weil ihr Ton der Tiefe wegen nicht mehr deutlich genug, und ihre Spielart der großen Ventile wegen, zu schwer sei. Die Tonhöhe stand eine kleine Terz tiefer, als unsre jetzige; das war nach Schlicks Meinung das richtige „Chormaß" für Sänger und Spieler, außerdem kannte er auch schon eine Transpositionsvorrichtung für die Klaviaturen. Diese waren im Manual so, daß eine Oktave denselben Raum einnahm, wie jetzt eine None, im Pedal aber so eng, daß die sämtlichen 12 Tasten noch nicht die Breite einer jetzigen Pedaloktave erreichten. Über die Lage der Klaviaturen zu einander und zur Orgelbank giebt Schlick genaue Vorschriften. Die Register will er von Zinn hergestellt wissen und beklagt sich darüber, daß die Orgelmacher vielfach Blei beimischen. Von der Intonation verlangt er, daß sie rein und so sei, daß jede Pfeife ihren Ton voll gebe, und an Mensuren kennt er eine längere, die einen „süßeren" Ton ergiebt, und eine kurze, die schneller anspricht. Folgendes sind die Register Schlicks und deren Disposition: Hauptmanual: 1. Principal 8′. 2. Oktav langer Mensur 4′. 3. Gemslein, kurz und weit, 4′. 4. Zimbel klein. 5. Hintersatz (Mixtur). 6. Rauschpfeife (Quinte und Oktave) oder Schalmei. 7. Hölzernes Gelächter (Tremulant? darauf hält er sehr viel). 8. Zink (das älteste Rohrwerk). 9. Ein schwiegelartiges Register, das er aber nicht näher kennzeichnet, um der „Orgelmacher Heimlichkeit" nicht zu verraten. Rückpositiv: 1. Hölzernes Principal, das weicheren Ton als das zinnerne im Hauptmanual giebt. 2. Gemslein 4′. 3. Kleine Zimbel. 4. Kleiner Hintersatz. Pedal: 1. Principal. 2. Oktave. 3. Trompeten- oder Posaunenbaß. Von allen Registern verlangt Schlick, daß sie gleichmäßig intoniert und von gleicher Klangfarbe seien; alle Chöre sollen ganz durchgeführt, keiner ausgelassen noch überführt werden. Jedes Register soll seinen eigenen, auf-, ab-, oder seitwärts beweglichen Zug haben. Auch schon eine gleichschwebende Temperatur lehrt Schlick und giebt sehr zweckmäßige Winke über die Windlade, die Bälge und den Orgelwind. Als Preise für Orgeln wurden damals angelegt vier-, fünf-, sechshundert, auch bis tausend und zweitausend Gulden; solchen für jene Zeit hohen Summen gegenüber mahnt der redliche Mann die Orgelbauer, das Geld

theoretiker" im Kirchen-Musik. Jahrbuch von Haberl. 1886. S. 1 ff. 1887. S. 1—21 giebt wertvolle bezügliche Mitteilungen.

auch „getreulich zu verdienen" und verlangt die Prüfung der Orgel durch einen verständigen und unparteiischen Organisten.[1])

Dies ist das Bild einer Orgel zur Zeit des Beginnes der Reformation. Was im Verlaufe des 16. Jahrhunderts hinzukam, ersehen wir am besten an einem großen Werke aus dem Jahre 1585, das wohl alle damals gebräuchlichen Stimmen enthalten haben wird.[2]) Durch die Weiterbildung der langen (und engen) Mensur Schlicks hatte man Quintatön 16′ und 8′ und Nachthorn, durch die der kurzen, weiten aber Hohlflöt 16′ und 8′ erlangt; dem „Gemslein" ist noch Spillpfeife hinzugekommen, dem Zinken die weiteren Rohrwerke: Regal, Trompete und Krumbhorn, und neu erscheinen mehrere Flötenstimmen, wie Offenflöt oder Viol und Waldflöte, ebenso die Querpipe „6 Fußton und 4 Fußton, aber 12 und 8 Schuh lang" (also überblasend). Früh im 17. Jahrhundert wird weiter die Viol de Gamba als neue Stimme und Prototyp der Familie der engmensurierten offenen Stimmen erwähnt, zuerst 1615 in der Orgel zu Bückeburg von Esaias Compenius, der dieselbe vielleicht erfunden hat. Dazu kamen als Neueinrichtungen die Koppeln, die allmähliche Erweiterung des Umfangs der Manuale (vgl. den Art.) und des Pedals; gelegentlich werden auch Verbesserungen an der Schleiflade erwähnt. So baute der Orgelbauer Heinrich Compenius aus Nordhausen „doppelte Windladen neuer Invention, da die Ventile sich voneinander kehrten." Weitere Stimmen wurden aus den schon vorhandenen herausgebildet: so aus dem Gedackt Stillgedackt und Lieblichgedackt, aus dem Krummhorn die Oboe, aus der Gambe der Violon 16′ für das Pedal, das Salicional, die Fugara, an Rohrwerken wurden noch Fagott und Vox-humana bekannt. Wichtiger aber als die Beschaffung neuer Stimmen, war für die ältere Orgel die Regelung und Verbesserung ihrer Windgebung, die trotzdem, daß Meister Henning in Hildesheim schon zu Ende des 16. Jahrhunderts den Spanbalg erfunden hatte, äußerst mangelhaft blieb. Ihr wendete der gebildete und denkende Christian Förner seine Hauptaufmerksamkeit zu und erfand um 1670 die Windwage, deren Anwendung einen wesentlichen Schritt weiter führte. Auch sonst hat Förner am Orgelbalg und seinen Treteinrichtungen manches verbessert[3]) und es ist für die Richtung seines Bestrebens auf bessere Versorgung der Pfeifen mit Wind bezeichnend, daß er auch die Springlade, die doch sonst längst als veraltet galt, ganz ebenso beibehalten hat, wie der schon genannte Meister Henning. Um die Verbesserung der ungleich schwebenden Temperatur und ihre allmähliche Überführung in die gleichschwebende haben sich Männer wie Andreas Werckmeister,

[1]) Der „Spiegel der Orgelmacher" ist neu gedruckt in den Monatsh. für Musikgesch. 1869. Heft 5. 6. S. 75—114. Einen wertvollen Kommentar zu dem Büchlein hat Raimund Schlecht, das. 1870. Nr. 10. 11. 12 geliefert.

[2]) Es ist die Orgel der Marienkirche zu Danzig, von Julius Antonius erbaut. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 162. 163.

[3]) Vgl. die Mitteilungen hierüber bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 283.

G. A. Sorge, Seb. Bach u. a. wesentliche Verdienste erworben. Gottfried Silbermann, der Meister der deutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts verharrte eigensinnig bei seiner eigenen ungleich schwebenden Temperatur, worüber ihm Seb. Bach einmal eine ziemlich scharfe Bemerkung machte. Auch die Windgebung bei Silbermann blieb noch immer mangelhaft und der Vorwurf, den man seinen Werken machte, daß sie trotz ausgezeichneter Arbeit und schönem Tone für große Kirchen nicht Kraft genug haben, hatte seine Berechtigung, aber nicht aus dem Grunde, daß Silbermanns Mixturen und Kornette zu schwach waren, sondern darum, daß er den Wind nicht aus den Bälgen ließ und so sein gesamtes sehr dünnwandig gehaltenes Pfeifenwerk keinen kräftigen Ton geben konnte. Silbermanns Vorbild blieb für die namhaftesten Orgelbauer der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts im allgemeinen maßgebend, und weil kein Fortschritt immer einen Rückschritt bedeutet, so ist damit diese Periode im Orgelbau genügend charakterisiert, der auch die dilettantischen Bestrebungen des Abt Vogler keine andre Signatur aufzudrücken vermocht haben. Besser ist es erst in neuerer Zeit geworden: Theoretiker wie Joh. Gottl. Töpfer, Friedr. Wilke u. a. haben Anregung gegeben, und so bedeutende Praktiker wie Friedr. Schulze, Eberh. Friedr. Walcker, Friedr. Ladegast, Friedr. Haas, Wilh. Sauer, Marcussen, Reubke u. a. haben den Orgelbau wesentlich höheren Zielen der Leistungsfähigkeit entgegengeführt. Von neuen Erfindungen für denselben ist bis jetzt die des pneumatischen Hebels durch den Engländer Barker die wichtigste geblieben. Die Bestrebungen der Gegenwart im Orgelbau zielen mehr und mehr auf Beseitigung der Schleiflade ab; dagegen hat die Kegellade an Verbreitung gewonnen und eine ganze Reihe neuer Windladensysteme ist in letzter Zeit aufgetaucht, von denen aber noch nicht zu entscheiden ist, welchem derselben die Zukunft gehören werde; ebensowenig kann jetzt schon über das endliche Schicksal anderer Neuerungen, wie der Röhrenpneumatik, der Verwendung der Elektricität in der Orgelmechanik etwas voraus bestimmt werden. Dagegen ist noch zu bemerken, daß auch der Orgelbau der Gegenwart mehr und mehr die Form fabrikmäßigen Betriebes annimmt.

Orgelbank heißt a) der Sitz des Organisten vor der Orgel.[1]) Derselbe muß eine in genauem Verhältnis zu der Entfernung des Pedals vom Untermanual stehende, bestimmte Höhe haben, welche es einem Mann von mittlerer Größe ermöglicht, die Pedaltasten mit dem Absatz bequem zu erreichen und ebenso die äußer-

[1]) Von manchen wird dieser Sitz auch Pedalbank genannt; so von Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. § 29. S. 26 (mit Abbildung). 27. II. § 354. S. 27; Töpfer, Die Orgel. 2. Aufl. 1862. S. 184; v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 675 u. a. Vgl. auch die Abbildungen bei Stainer, The Organ. S. 33. 34. 42. 50. Bei Mendel-Reißmann, Lex. VIII. S. 41 heißt Pedalbank das „schmale Brett vorn über dem Orgelpedal, zum Ausruhen der Füße.“ Die preußische Ministerial-„Instruktion für die formelle Behandlung der Orgelbauten“ nennt dieses Brett „die Stützleiste für die Füße“ und bestimmt seine Breite auf 6 cm.

sten Pedalclaves zu spielen, ohne den Oberkörper zu bewegen.[1]) Ob es für die bequemere Spielart zweckmäßig sei, den Sitz der Orgelbank verstellbar (zum Höher- und Tieferschrauben) einzurichten, wie Seidel will, kann fraglich erscheinen.[2]) Gepolsterte Orgelbänke sind unzweckmäßig, weil sie dem Spieler das für den freien Gebrauch des Pedals oft nötig werdende Hin- und Herrücken erschweren. Eine in geringer Höhe über dem Pedal an den Füßen der Orgelbank angebrachte Leiste dient den Füßen des Organisten zum Ausruhen während der Pausen, ohne sie jedoch in ihrer Thätigkeit hindern zu dürfen. Doch ist es besser, dies Hilfsmittel zu entbehren und sich einen festen Sitz anzugewöhnen.[3]) — b) Auch der gewöhnlich aus zwei Stufen bestehende Auftritt, von dem aus der Kalkant auf die Balgschemel, oder bei Kastenbälgen in die Tretbügel steigt, wird mehrfach **Bank**, besser und gebräuchlicher jedoch **Balgstuhl** genannt. — c) In der Geschäftssprache der Orgelbauer heißt auch das Bohlenstück, auf das einzelne Pfeifen der tiefen Oktave neben die Windlade gesetzt werden, weil sie auf dieser selbst nicht genügenden Raum haben, „**die Bank**" (Pfeifen „auf die Bank setzen"). Vgl. die Art. „**Kondukten**" und „**Pfeifenbank**".

Orgelbauanschlag, -**Voranschlag**, -**Projekt**. Wenn eine Gemeinde oder Kirchenbehörde, die im Falle ist, eine neue Orgel erstellen zu lassen, nach Erwägung aller dabei in Betracht kommenden Verhältnisse, sich im allgemeinen darüber geeinigt hat, was sie von dem neuen Werk verlangen muß und was sie für dasselbe aufwenden will oder kann, so wird sie sich in der Regel mit einem oder mehreren Orgelbauern in Verbindung setzen, um von denselben auf Grundlage des von ihr Gegebenen einen oder mehrere **Voranschläge** oder **Projekte** für das neue Werk anfertigen zu lassen. Diese Voranschläge werden dann von der interessierten Gemeinde- oder Kirchenbehörde unter Beiziehung von Sachverständigen (Organisten,

[1]) Vgl. Töpfer, a. a. O.; nach Frech, Württ. Orgelspielbuch 1851. § 11. S. 14 sind „sehr viele Orgelbänke zu hoch und hindern daher den Gebrauch des Absatzes." — Der alte Arnold Schlick 1512 meinte zwar: '„wie hoch der stull sein soll, dar vff der organist sitzt, ist nit woll eigentlich zu zeigen, dann die person vngleich, einer größer oder kleiner dann der ander," bestimmt aber dann doch: „item den stul hoch genug, dass dem organisten die süß vff dem pedal hangen oder schweben, dan wo der stul so nieder ist das ym die füß vff dem pedal ligenn das er sie all notten muß vff heben, der macht nit vill gerede oder lauff wercks in dem baß contra" und giebt als Höhe 5 × 5 = 25 Zoll rhein. = 656 mm als seines „bedünckens einem man zimlicher gemeyner größ woll bequem." Doch muß er sich da geirrt haben, denn seine Maßangabe ist auch für einen großen Mann noch zu hoch, und darf für mittlere Größe nicht über 600 mm betragen. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1869. Nr. 5. 6. S. 92. 1870. Nr. 10. S. 175. 176. — Außerdem verlangt Schlick noch, „der stull sol nit angenegelt, sonder beweglich sein hindersich vnd fürsich gegen dem clauir zu rucken wie eim iglichen gelegen ist."

[2]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 156. Ausg. von Kothe 1887. S. 274. Doch hat auch Schlimbach, Über die Struktur rc. der Orgel (1800) 1825. S. 67 schon dafür sich ausgesprochen.

[3]) Vgl. Herzog, Orgelschule. 3. Aufl. 1876. S. 24. Frech, a. a. O. § 33. S. 39.

Revisoren) geprüft und der am vorteilhaftesten erscheinende Anschlag zur Ausführung gewählt.[1]) Ist dieser auch von der aufsichtführenden Behörde gutgeheißen, so wird auf seiner Grundlage der **Orgelbaukontrakt** (vgl. den Art.) festgesetzt und abgeschlossen. Vgl. auch den Art. „**Orgeldisposition.**" — Da ein solcher Voranschlag, wenn er das geben will, was er soll, nämlich ein bis in die Einzelheiten hinein erkennbares Bild der zu erbauenden Orgel, eine ziemlich umständliche Arbeit ist, so hat man, um diese Arbeit zu vereinfachen, die amtliche Einführung feststehender Formulare hiefür vorgeschlagen.[2]) Folgendes sind die Bestimmungen, welche die preußische Ministerial-**Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten** vom 3. Oktober 1876 darüber giebt, was ein Orgelbauanschlag zu enthalten hat. Wir teilen diese Bestimmungen im Auszug hier mit, weil sie für alle Fälle die beachtenswertesten Winke geben.

Die Einleitung bemerkt zunächst, daß für die Revision und Beurteilung der Pläne und Kostenanschläge zu neuen oder zu reparierenden Orgelwerken in vielen Fällen fast **jede sachliche Grundlage** fehle, nicht selten werde alles dem Orgelbauer überlassen, dessen Gutdünken es dann anheimfalle, welche Ausdehnung er einem Werke geben wolle. Dies sei aber hinsichtlich der Kostenverwendung, der Raumbenutzung u. s. w. sehr bedenklich. Dann wird verlangt:

A. an **Zeichnungen** mit Erläuterungen: Grundriß und Durchschnitt der Kirche mit Angabe der Länge, Breite und Höhe des Kirchenschiffes nebst Chorraum und etwaigen Anbauten. — Grundriß der Orgelempore, auf dem die Treppen und Kirchenstühle, das neue Orgelwerk mit Andeutung des Klaviaturschranks und der Lage der Bälge eingetragen sind. — Auf dem Durchschnitt der Kirche, der mindestens im Maßstab von 1 : 100 gezeichnet sein muß, ist die Ansicht des Orgelchors und des neuen Orgelwerks einzutragen. — Ansicht des Orgelgehäuses im Maßstab von 1 : 25, mit genauer Motivierung der Wahl des Stils und der Formen. — Alle diese Zeichnungen müssen entweder vom Bezirksbaubeamten selbst gefertigt, oder doch von ihm revidiert und anerkannt und vom Regierungsbaurat nachgesehen und unterschrieben werden.

B. **Kostenanschlag.** Demselben ist das Decimalsystem der Maß- und Gewichtsangaben zu Grunde zu legen, und hat er folgende Punkte besonders zu berücksichtigen: 1. **Pfeifenwerk.** **Zahl** der Pfeifen jeder einzelnen Stimme, auch der stummen Prospektpfeifen, bei letzteren mit Angabe der Länge und Weite. — **Material**, ob Zinn, Zink, Holz und welcher Art. — **Legierungsverhältnis** der Metallpfeifen, wobei die übliche

[1]) Als im Jahr 1869 die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für den großen Saal ihres Vereinsgebäudes eine Orgel anschaffen wollte, beschloß sie zur Erlangung von Projekten den Weg des beschränkten Konkurses zu wählen. Dabei machte sie folgende interessante Erfahrung: **Ibach Söhne** in Barmen projektierten 40 kl. Stn. zum Preis von 6097 Thlrn., **Ladegast** in Weißenfels 44 Stn. für 6575 Thlr., **Walcker** in Ludwigsburg 44 Stn. für 15852 Fl. südd. (9058 Thlr.), **Schulze** in Paulinzelle 46 Stn. für 10000 Thlr., **Hesse** in Wien 45 Stn. für 16462 Fl. östr. (10975 Thlr.); **Cavaillé-Coll** in Paris machte die Einsendung eines Projekts überhaupt davon abhängig, daß ihm der Bau der Orgel und seine Preisforderung dafür mit 100000 Fr. von vornherein zugesichert werde. Vgl. Die Orgel im Saale der Gesellsch. der Musikfreunde. Wien 1872. S. 3.

[2]) Dies that der Orgelbauer **Schlag** in Schweidnitz in der Orgelbauzeitung; vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 744.

Bezeichnung 16lötig, 12lötig ɛc. ausreicht. — Mensuren nach Breite und Tiefe mit Zusätzen: weit oder eng, offen, gedeckt, halbgedeckt, konisch, cylindrisch, überblasend, quinttönig ɛc., sowie unter Angabe des Verhältnisses ihrer Abnahme. — Bei gemischten Stimmen, Mixtur ɛc., die Zahl der Pfeifen und das Verhältnis ihrer Konstruktion, resp. Repetition ɛc. — Bei Rohrwerken das Material der Schallbecher (Metall, Zink, Holz), Zungen (auf- oder einschlagend), Köpfe, Krücken ɛc. — Welche Stimmen mit andern in der Tiefe kombiniert werden. — Der Wert des Zinn- und Holzmaterials der ganzen Stimme, der Prospektpfeifen und Kondukten, sowie das Gewicht des Zinns. — Der Arbeitslohn der Metall- und Holzpfeifen. — Bei zu reparierenden Werken das wieder verwendbare Material und der Wert des nicht wieder verwendbaren Zinn- und Holzmaterials. — 2. Die **Intonation**, im Kammerton pro Stimme berechnet. — 3. Die **Klaviaturen**: die Manualklaviaturen mit Angabe ihrer Konstruktion; der Abstand jeder Klaviatur gegen die nächsthöhere soll nicht über 66 mm betragen. — Die Pedalklaviatur (vgl. die Bestimmungen über dieselbe im Art. „Pedal"). — 4. Die **Koppeln**: Manualkoppeln und Kollektivzüge nebst ihrer Konstruktion. — Pedalkoppel unter Angabe, ob solche durch Registerzug oder Fußtritt verwendbar ist; bei Reparaturen die Anführung der noch verwendbaren Klaviaturen und Koppeln. — 5. **Windbereitung** und **Windführung**: Länge, Breite, Aufgang und Konstruktion der Bälge und ihrer Saugventile nebst den Graden der Windstärke (in mm). — Bei Kastenbälgen: Umfang, Steigung, Konstruktion und Windstärke. — Windreservoire, französische Bälge, Konstruktion. — Ob die Bälge in der Orgel, in einer Balgkammer, im Turm oder sonstwo untergebracht werden. — Länge und Weite der Windkanäle, besonders des Hauptkanals. — Ob Schleif- oder Kegelwindladen. — Maße der Windladen und der Windkasten, ihre Konstruktion und ob etwa Doppelventile verwendet werden. — 6. **Abstraktur, Wellatur, Registratur**: auf wie viele Etagen das Werk verteilt wird, die Konstruktion der Abstraktur, Wellatur, der Register- und Nebenzüge. Bei großen Orgeln sind die Porzellanplatten (Etiquetten) der Registerzüge jedes Manuals verschiedenfarbig zu beschreiben oder durch: U. (Untermanual), M. (Mittelmanual), O. (Obermanual), P. (Pedal) über der Benennung der Stimme zu bezeichnen. — 7. Die **äußeren Nebenteile** der Orgel: das Notenpult in dem verschließbaren Klaviaturschrank, resp. der Spieltisch. — Die Orgelbank nebst Anstrich. — Das Orgelgehäuse event. mit Anstrich, Bildhauerarbeit und Vergoldung. — Der Balgverschlag nebst Anstrich. — 8. Endlich ist bei Feststellung der **Gesamtkosten** des ganzen Neubaues oder der Reparatur der Wert des noch verwendbaren Materials in Anrechnung zu bringen.[1]

Orgelbauermaß. Vorzeiten hatte jeder Orgelbauer sein eigenes Maß, später bedienten sich die Meister eines Landes, einer Provinz, einer Gegend des dort giltigen Tischlermaßes (Weimarer, Hamburger, Dresdner, Nürnberger u. s. w. Maß, am verbreitetsten war wohl das Rheinländische). Noch Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855 machte die verschiedenen auf die Orgel bezüglichen Maß- und Gewichtsangaben in nicht weniger als fünf verschiedenen Längenmaßen und vier ver-

---

[1]) Einen nach diesen Bestimmungen aufgestellten Kosten-Anschlag über eine neue Orgel mit zwei Manualen, Pedal und 23 kling. Stimmen findet man als Beispiel bei Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau. 4. Aufl. 1887. S. 335—340. Andere, genauer ausgeführte Entwürfe bei Töpfer, Die Orgel 1862. S. 14t—150; Heinrich, Orgellehre 1861. S. 88—96 (beide noch nach altem Maß, Gewicht und Geld); Allihn, a. a. O. S. 801—837.

schiedenen Gewichten. Jetzt verlangt die preußische Ministerial-Instruktion für die formelle Behandlung der Orgelbauten vom 3. Oktober 1876, daß auch hier das Decimalsystem den Maß- und Gewichtsangaben zu Grunde zu legen sei.

Orgelbau-Kontrakt, -Accord, heißt das Aktenstück, welches zwischen der den Bau einer Orgel in Auftrag gebenden Gemeinde- oder Kirchenbehörde und dem diesen Bau übernehmenden Orgelbauer vereinbart und, nachdem es die Genehmigung der aufsichtführenden staatlichen Organe erhalten hat, durch beiderseitige Unterschrift rechtskräftig gemacht wird. Es liegt im Interesse beider Kontrahenten, daß der Orgelbaukontrakt, so vollständig und bestimmt als immer möglich abgefaßt werde, um alle späteren Weiterungen zu verhüten.[1] Seine Grundlage bildet der Orgelbauanschlag (vgl. den Art.).[2] Die preußische Ministerial-Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten vom 3. Oktober 1876 verlangt, daß der Kontrakt, namentlich auch folgende besondere Bestimmungen vorsehe: 1. „Der Orgelbaumeister hat die Bürgschaft für die Güte des Materials und der Arbeit auf 5 Jahre zu übernehmen und steht es dem Revisor zu, die Zinn- und Windprobe zu machen. — 2. Ferner sind vorzusehen die Nebenbestimmungen über den Transport der Orgelteile und der Werkzeuge zur Stelle, event. Rücktransport der letzteren, Wohnung und Kost der Arbeiter während der Aufstellung des Werkes unter Angabe der Zahl der Arbeiter und deren Beschäftigungszeit nach Tagen und Wochen, Gestellung eines Bälgetreters u. s. w." — Dazu dürfte dann für jeden Kontrakt noch kommen: die Bestimmung des Ablieferungs- resp. Übergabetermins, und die Festsetzung der Zahlungstermine, welche streng einzuhalten selbstverständlich Ehrensache für jede Gemeinde oder Kirche ist.[3])

[1]) Schon der alte Werckmeister, Orgelprobe 1716. Kap. 23. S. 57 meint mit Recht: „So ist auch nöthig, daß man so viel müglich, alles in dem Kontrakt specificiere, wie, wo, und was solle gemachet, wie hoch das Metall solle legieret, und wie es mit der Speisung, Lagerstatt und dergleichen soll gehalten werden."

[2]) Man vgl. solche Kontrakte z. B. über den Bau der Domorgel zu Schwerin, bei Maßmann, Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 29—32 — auch die Vergleichung mit dem Kontrakt über die alte Orgel vom 12. Jan. 1790, das. S. 11—18 dürfte von besonderem Interesse sein —, der Marienorgel zu Lübeck, bei Zimmerthal, Beschreibung der Orgel in der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 11—14; bei Lederle, Die Kirchenorgel 1882. S. 104—109 u. a.

[3]) Hinsichtlich dieses Punktes teilen wir als Beispiel die Bestimmungen des vorgenannten Lübecker Kontrakts mit. Dort wurde bezahlt: a) bei Ablieferung der Hälfte der Windladen, der Hälfte der Holzstimmen und der Hälfte der Bälge nebst Windmagazinen ⅕ der ganzen Summe; b) bei Ablieferung der sämtlichen Zinnpfeifen, der noch fehlenden Bälge, Kanäle, Trakturteile und Klaviaturen wieder ⅕; c) bei Ablieferung aller noch fehlenden Windladen und Holzpfeifen das dritte Fünftel; d) während der Dauer des Aufbaus der Orgel successive das vierte Fünftel; e) nach Ablieferung und Übernahme der Orgel, das letzte Fünftel, bis auf die Summe von eintausend Thalern, von denen 500 Thlr. nebst 4% Zinsen nach 1 Jahr, nachdem der Orgelbauer die Orgel nochmals durchgesehen und kleine Mängel beseitigt hatte, die letzten 500 Thlr. mit 4% Zinsen unter gleicher Bedingung nach 2 Jahren ausbezahlt

Orgelchoral, die kontrapunktisch-figurierte Bearbeitung einer Choralmelodie auf der Orgel zu einem selbständigen musikalisch-poetischen Kunstgebilde. Der Orgelchoral, wie er an sich schon eine instrumentale Musikform von hohem Kunstwerte darstellt, so ist er namentlich dadurch, daß auf ihm im wesentlichen die kunstmäßige evangelische Kirchenmusik beruht und aus ihm hervorgewachsen ist, eine der wichtigsten Kunstformen der evangelischen Kirche geworden. — Als vom zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an die Verwendung der Orgel zur Begleitung des gottesdienstlichen Gemeindegesangs mehr und mehr in Gebrauch kam, erwuchs für die deutschen Organisten zunächst die Aufgabe, diesen Gesang auf der Orgel auch in angemessener Weise einzuleiten, oder wie wir jetzt sagen, ein Vorspiel zu demselben zu machen (vgl. den Art. „Vorspiel"). Indem aber die Organisten anfingen den Stoff zu solchen Vorspielen dem Choral selbst zu entnehmen, erschloß sich ihnen bald die Erkenntnis, daß die einfachen Choralweisen einen unermeßlichen Reichtum an geistigem Gehalt und melodischen und harmonischen Motiven in sich tragen, einen Reichtum, der durch die dem praktischen kirchlichen Zweck dienenden Vorspiele bei weitem nicht auszuschöpfen sei. So kamen sie dazu, das ihnen im Choral Gebotene weiter zu selbständigen Orgelwerken zu verarbeiten: es entstand der Orgelchoral, und Samuel Scheidt (vgl. den Art.) durch seine „Tabulatura nova" 1624 war sein Begründer. Vom alten vokal-polyphonen Musikstil herkommend und an ihn sich anlehnend, bildete Scheidt einige Grundformen der Choralbearbeitung auf der Orgel heraus, die zwar als solche nur erst sehr verschwommene Umrisse zeigen, aber doch die Keime enthielten, aus denen sich bald bestimmtere Formen entwickelten. Das Vorspiel braucht die Melodie, zu deren Gesang es die Einleitung ist, nur andeutungsweise vorzuführen und anklingen zu lassen; für den Orgelchoral aber mußten Formen gefunden und ausgebildet werden, die es ermöglichten, der zum Vorwurf der Bearbeitung genommenen Melodie vollständig gerecht zu werden, diese Melodie, die ja in Verbindung mit dem zugehörigen Kirchenlied den wesentlichen Bestandteil einer bestimmten gottesdienstlichen Feier bildet und deren Idee in ihrer Weise darstellen soll, nach der Gesamtheit ihres Wesens in einem selbständigen musikalischen Kunstwerk zu entfalten. Scheidts primitive Weise war nun, eine Melodie kontrapunktisch durchzuarbeiten, ohne dabei ein bestimmtes Motiv festzuhalten; hierin folgten ihm anfänglich namentlich die mitteldeutschen Organisten und unter ihnen verschiedene ältere Mitglieder der Bachfamilie. Eine andere Art der Choralbearbeitung übte die nordländische Organistenschule mit ihrem Meister Buxtehude an der Spitze. Sie erfaßte den Choral ausschließlich nur von seiner musikalischen Seite als Grundlage ihrer Gebilde und sah von seiner kirchlich-poetischen Bedeu-

wurden. — Für kleinere Verhältnisse schlägt Heinrich, Orgellehre 1861. S. 96 vor: Garantie 3 Jahre; Zahlung der Kosten (von 630 Thlr. 25 Sgr.) in 3 Terminen: 1. bei Anfahrt der Orgelteile 200 Thlr., 2. bei Abnahme der Orgel 330 Thlr. 25 Sgr., 3. den Rest von 100 Thlrn. in sechs Monaten vom Tage der Abnahme an gerechnet.

tung vollständig ab. In ihrer vorwiegend auf das musikalisch Glänzende und Geistreiche hinzielenden Richtung suchten die nordischen Meister auch den Choral durch ihre Kunst polyphoner Bearbeitung, geistreicher Harmonisierung und glänzender Klangfärbung zu schmücken und ins Licht zu stellen. Darüber vergaßen sie mehr die strengere einheitliche Kontrapunktierung, die aus einem bestimmten Motiv hervorwächst, und die für jeden Hörer eingängliche Hervorhebung des Cantus firmus, den sie überdies mit verdunkelnden Verzierungen versahen. Einem andern Ideal des Orgelchorals strebte Johann Pachelbel nach. Er machte „den Choral mit all seinen kirchlichen Beziehungen zum Gegenstand rein künstlerischer Verklärung und sah ihn gleichsam als ein Naturschönes für seine Kunstthätigkeit an. In vielen seiner schönsten Orgelchoräle zieht die Melodie in ihren getrennten Zeilenabschnitten langsam und bedeutungsvoll in der Ober- oder Unterstimme hin; der Satz ist streng drei- oder vierstimmig, so daß jedesmal erst durch den Zutritt der Melodie die reichste Harmonie entsteht, und dieselbe hiedurch schon sich heraushebt. Eingeleitet wird jede Zeile durch kurze imitatorische Sätze, welche ihren Stoff aus den Anfangsnoten der Zeile nehmen und so auf diese vorbereiten, aber in doppelter oder vierfacher Verkleinerung, damit der Choral nicht vorher abgeschwächt werde, sondern sich auch rhythmisch bedeutungsvoll abhebe. Das eigentlich kontrapunktische Material wird aber nicht daher genommen, sondern frei erfunden, doch werden eine oder einige Figuren festgehalten, die durch gegenseitige Nachahmung einander bedingen und forttreiben. Dadurch, daß Pachelbel in einer Anzahl von trefflichen Arbeiten dem Choral noch eine Fuge über die erste Melodiezeile voraufschickt, hat er den Kunstwert seiner Manier noch gesteigert. Diese vorangehende Fuge ist gewissermaßen das Präludium und die ihr nachfolgende Choralbearbeitung stellt sich mit allen dem Meister zu Gebot stehenden Mitteln als die Hauptsache dar. Die Melodie erklingt in verdoppelten Notenwerten, oft im Baß mit majestätischen Oktavenverdoppelungen, und glänzende, ausdrucksvolle Figurationen ranken sich blühend an ihr hinauf" (Spitta). — Die Vollendung der Form des Orgelchorals aber war Seb. Bach vorbehalten. Er ging schon dadurch über alle seine Vorgänger hinaus, daß er die gesamte Kontrapunktierung und die einleitenden Zwischenspiele aus einem einheitlichen Motiv entwickelte, noch vielmehr aber dadurch, daß er jeweilen Motive erfand, die nicht allein ihrem musikalischen Zweck aufs vollkommenste dienten, sondern sich auch zur Bildung solcher Figuren und Gestalten hergaben, in denen einzelne springende Punkte des Liedinhaltes oder der eben gefeierten heilsgeschichtlichen Thatsache dem Hörer vor die Seele geführt werden. So auf der Höhe der Form des Orgelchorals angelangt, that aber Bach noch einen Schritt weiter: er schuf freie instrumentale Musikstücke, die in durchaus selbständigen Gedanken die Stimmung eines bestimmten Chorals und seines Liedes zum Ausdruck brachten und verwob darein als musikalischen Mittelpunkt und geistige Spitze die Choralmelodie. Das ist die neue Form der Bachschen Choralphantasie, und in ihr liegt zugleich der Punkt, an welchem

der Choralchor der Kirchenkantate einsetzt. Um das subjektive instrumentale Stimmungsbild in das richtige Verhältnis zu dem das objektiv Kirchliche repräsentierenden Choral zu bringen, genügte die bloß gespielte Choralmelodie nicht mehr, dazu war der Chorgesang erforderlich, der zugleich die Worte des Kirchenliedes hinzubrachte. Als Beispiel hiefür mag nur eines angeführt sein: die Choralphantasie über die dritte Strophe („Und wenn die Welt voll Teufel wär") des Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott" in der gleichnamigen Kantate zur Feier des Reformationsfestes 1730. Zur selbständigen Instrumentalphantasie dieses merkwürdigen Stücks ist die erste Zeile der Melodie motivisch benützt, diese selbst als Cantus firmus singt der Chor unisono, „während das Orchester ein Getümmel grotesker, wild anspringender Gestalten ausbreitet, durch welches der Chor unentwegt hindurchschreitet — eine Illustration dieser Strophe, wie sie großartiger und charakteristischer nicht zu denken ist."

Orgeldisposition, Disposition, ein von einem sachverständigen Organisten oder einem Orgelbauer und am besten von beiden gemeinschaftlich ausgearbeitetes Schriftstück, das den Bestimmungen der preußischen Ministerial-Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten vom 3. Oktober 1876 folgende Angaben enthalten soll: Anzahl und Umfang der Manuale, Umfang des Pedals; die Register, welche in jedem Manual und im Pedal sich befinden, nach der üblichen Bezeichnung von 16′ 8′ u. s. w. und die Aufzählung sämtlicher Registerzüge mit allen Nebenzügen (Sperrventile, Koppeln, Kollektivzüge, Evakuant, Vokatur u. s. w.). Sonst verlangen die Orgelschriftsteller von einer Disposition Angaben von dem Umfang und der Genauigkeit, daß aus denselben ein mutmaßliches Bild der quantitativen und qualitativen Tonwirkung einer Orgel gewonnen und auf ihrer Grundlage der Bauplan (vgl. den Art. „Orgelbauanschlag") entworfen und der Bauvertrag (vgl. den Art. „Orgelbaukontrakt") abgeschlossen werden kann. — Die deutsche evangelische Kirche verlangt von ihrer Kirchenorgel dreierlei: 1. die Begleitung des Gemeindegesangs; 2. die Begleitung der kunstmäßigen Kirchenmusik, und 3. die Ausführung der selbständigen gottesdienstlichen Orgelmusik. Diesen Anforderungen soll die Orgel nach Maßgabe der jeweilen vorliegenden Verhältnisse in möglichst vollkommener Weise Genüge leisten können, und es ist daher ihre Disposition im einzelnen Falle eigentlich immer schon gegeben. Allein dieselbe kann nur selten ganz frei, allein nach dem eben vorliegenden Bedürfnis einer- und dem Wesen und der Art der Orgel und des Orgeltones andrerseits, gestaltet werden. Sie hat in weitaus den meisten Fällen noch die zwingenden Nebenrücksichten auf einen gegebenen Raum und auf die verfügbaren Geldmittel zu nehmen. Es können daher auch nur einige Hauptgesichtspunkte, die bei der Aufstellung einer Orgeldisposition in Betracht kommen, hier aufgeführt werden. — Die Grund- und Normalstimme jeder Orgel ist das Principal (vgl. den Art.), und zwar das Principal 8′, weil es nach der Bezeichnung der Alten eine Aequalstimme ist, d. h. der menschlichen Stimme

an Tonhöhe gleich steht. Diese Stimme ist denn auch in jeder Disposition in Bezug auf Mensur und Tonstärke, je nach der Größe und Gesamttonfülle, die ein Werk für einen gegebenen Kirchenraum und für die ebenso gegebene Größe einer Gemeinde erhalten soll, zuerst und hauptsächlich festzustellen. Sie erhält zunächst als Verstärkung ihrer ersten Obertöne (vgl. den Art.) die Beigabe der übrigen sog. Principalstimmen, d. h. der Stimmen, die ebenfalls Principalmensur haben, und zwar Oktave 4' zur Verstärkung und Schärfung des ersten, Quinte 2⅔' des zweiten und Oktave 2' des dritten Obertons. Doch gelten in allen kleineren Werken bis zu 20—25 kl. Stn. Quinte 2⅔' und Oktave 2' als durch die Mixtur, welche sie ebenfalls enthält, genügend vertreten und werden nicht besonders gesetzt; in allen größeren Werken aber setzt man sie als Einzelstimmen, oder auch verbunden als Rauschquinte (vgl. den Art.) oder Quarte auf einer Schleife. Dabei gilt noch als Regel, daß Quinte 2⅔' nie die oberste Stimme bilden darf, sondern immer noch durch die höhere Oktave 2' gedeckt sein muß. Quinten von engerer als Principalmensur (etwa von Gemshorn- oder Quintatönmensur) sind verwerflich. Auch die gemischten Stimmen — Mixtur, Zimbel, Scharf, Kornett, Sesquialter (vgl. die betr. Art.) — gelten zunächst als Verschärfungen des Principals, haben aber dieselbe Aufgabe zugleich in Bezug auf den Gesamtton eines Werkes, und es ist daher bei ihrer Disposition beides in Anschlag zu bringen. — Gleicherweise wie nun aber das Normalprincipal die Verstärkung seiner Obertöne verlangt, so bedarf es eine solche auch für seinen Grundton. Dazu dienen die Gedackte, der Bordun, die Quintatön (vgl. die betr. Art.). Von diesen haben die beiden ersten Stimmarten einen dunkeln, vollen und füllenden Grundton und keine, oder doch nur ganz unmerklich sich geltend machende Obertöne, und daher eignen sie sich besonders gut als Grundlage für ein ganzes Werk, wie für seine einzelnen Abteilungen (Manuale). Gedackt und Bordun 8' werden dem Gesamtton von den kleinsten Werken an zu Grund gelegt; Bordun 16' wollen manche Theoretiker ebenfalls schon als Grundlage für das Manual der kleinen Werke, denen er eine besondere Würde geben soll; in der Praxis wird er höchstens in Werken von 15 kl. Stn. an aufwärts verwendet. Quintatön als Grundlage eines Manuals wird von der Theorie verworfen und auch die Praxis hat diese Stimme teilweise fallen lassen, vielfach wird sie aber auch noch verwendet (vgl. Näheres im Art. „Quintatön"). — Mit den bis jetzt genannten Stimmen ist nun der Körper, oder wenn man will auch nur das Knochengerüst des Gesamttones einer Orgel gegeben. Zu seiner Ausgestaltung, Umkleidung und Auszierung dienen die sog. Charakterstimmen: die Flöten mit ihrem weichen, runden und lichten Flötenton, die Gamben mit ihrem mehr oder minder scharf streichenden, eindringlichen Geigenton, die eine Mittelstellung einnehmenden und deswegen auch tonvermittelnden Halbgedackte, wie Gemshorn, Spitzflöte, Rohrflöte, und endlich die prächtige Tonfärbung und durchdringende Kraft hinzubringenden Rohrwerke. Von ihnen finden in Kirchenorgeln kleinster

Stimmenzahl, etwa von 6—7 Stimmen an, zuerst Flöte 8′ und 4′, Viola di Gamba 8′ und Salicional 8′ Verwendung, von 10 Stimmen an tritt auch schon Rohrflöte hinzu. Diese Stimmgattungen sind bei einer Disposition so zu verwenden, daß weder der Principalchor, noch auch der Gedackt-, Flöten- und Gambenchor eine Lücke im Fußton enthalten darf, d. h. daß nicht zu der 8füßigen Stimme einer Gattung eine 2füßige gesetzt, die 4füßige aber weggelassen werden dürfte. Auf je 3—4—5 achtfüßige Labialstimmen rechnet man gewöhnlich 1-2 vierfüßige und event. 1 zwei- und 1 sechzehnfüßige Stimme (Bordun 16′); bei 4 achtfüßigen Stimmen nur 1 vierfüßige, oder aber bei 2 acht- und 1 vierfüßigen eine 2füßige zu disponieren, wäre unrichtig. Zungenstimmen sind, wenn sie gut gebaut sind und — stimmen, nicht nur äußerst wirksame Verstärkungs-, sondern auch sehr ausgesprochene Charakterstimmen. In Orgeln von c. 15 kl. Stn. an aufwärts wird im Hauptmanual Trompete 8′, zugleich mit ihr, oder aber erst in etwas größeren Werken im Nebenmanual auch Klarinette 8′ oder Fagott und Oboe 8′ (nämlich Fagott im Baß, Oboe im Diskant) verwendet. Weitere Zungenstimmen — wie Trompete 16′, Fagott 16′, Vox humana 8′, Physharmonika 8′, Euphon 8′, Äoline 8′ — finden sich auf den Manualen deutscher Kirchenorgeln erst in ganz großen Werken von 50—60 kl. Stn. an. — Nach dem Principal des Hauptmanuals einer zwei- und mehrklavierigen Orgel richten sich auch die Principalstimmen der Nebenmanuale, und zwar so, daß das Principal des zweiten Manuals 1—2 Töne, das des dritten (Geigenprincipal) aber 3—3½ Töne enger mensuriert wird, als das Normalprincipal. Da nach den Principalen die sämtlichen andern Stimmen jedes Nebenmanuals zu mensurieren und zu intonieren sind, so ergiebt sich daraus auch die notwendige Abstufung des Gesamttons der Nebenmanuale sowohl gegen das Hauptwerk, als unter sich. Bei der Disposition der Nebenmanuale sind dieselben sowohl als Werke für sich, als auch im Verhältnis zum Hauptmanual und zu andern Nebenmanualen zu bedenken. Es ist ein Fehler, wenn bei zweimanualigen Orgeln das Nebenmanual so besetzt wird, als wäre es nur dazu da, die zartesten Echoeffekte zu ermöglichen, und nicht vielmehr dazu, beim verschieden starken Triospiele und zur event. Vertretung des Hauptwerks verwendet zu werden. — Der Grundton des Pedals ist der 16-Fußton. Derselbe wird in den kleinsten Werken nur durch den Subbaß 16′ repräsentiert, der durch die Pedalkoppel verstärkt und gehoben werden muß. Von 8—10 kl. Stn. an aufwärts tritt demselben Violoncello 8′, dann Oktavbaß 8′, weiterhin Violonbaß 16′ und von etwa 25 kl. Stn. an auch schon Principalbaß 16′ und Posaunenbaß 16′, zunächst eine von beiden, dann beide Stimmen hinzu. Wird etwa von 30 kl. Stn. an aufwärts für nötig erachtet im Hauptmanual ein Principal 16′ beizugeben, so wird im Pedal bald der 32-Fußton wünschenswert und kann, so lange man nicht ein wirkliches 32′ Register, wie Untersatz 32′ oder Principalbaß 32′ setzen will, zunächst auf akustischem Wege dadurch erzeugt werden, daß man dem Principalbaß 16′ eine offene

Quinte 10⅔' beigiebt. Weiterhin tritt dann zu Posaune 16' noch Trompete 8' und Clairon 4' (namentlich um in Seb. Bachschen Werken einen Cantus firmus in der Tenorlage im Pedal ausführen zu können); endlich von c. 50 kl. Stn. an aufwärts erhält das Pedal 32füßige Stimmen, Untersatz 32', Posaune 32', Bombarde 32', Principalbaß 32'. Im allgemeinen gehören etwa ¼ aller klingenden Stimmen eines Werkes ins Pedal, etwas mehr als ¼ ins Obermanual, so daß für Haupt- und Echowerk noch die Hälfte der Stimmen bleibt und sich für ein Werk von 40—41 kl. Stn. etwa folgende Verteilung ergeben würde: HW. 14—15 Stn., OW. 9—10 Stn., Echo-W. 6—7 Stn. und Pedal 10 Stn. — Einige weitere Punkte, die bei der Aufstellung einer Orgeldisposition noch zu beachten sind, möchten sein: 1. Es sollten für ein Werk nie mehr Stimmen disponiert werden, als auf den Windladen genügenden Platz zum freien Abblasen, zur vollen Tonentwicklung haben, und als sie vollen Windzufluß hiezu erhalten können. Was nützen weite Mensuren, so ist mit Recht gefragt worden, wenn man aus Mangel an Wind die Pfeifenfüße so zudrehen muß, daß die Pfeifen den vollen kräftigen Ton, der in ihnen liegt, nicht hergeben können? wie dies selbst bei Silbermanns Werken der Fall war. 2. Überführung einer Stimme im Baß in eine tonverwandte andre Stimme ist und bleibt ein Notbehelf und sollte als solcher auch nur in dem Falle angewendet werden, daß es absolut an Raum oder an Geld fehlt. Ein allerdings weniger bedenklicher Notbehelf ist es auch, wenn 8füßige Zinnstimmen in der tiefen Oktave von Holz hergestellt werden, selbst wenn durch die geschickteste Intonation der Übergang von Zinn in Holz unmerklich zu machen gestrebt wird. 3. Neuerdings wird mit Nachdruck verlangt, daß die Stimmen auch der kleinsten Kirchenorgeln auf 2 Manuale verteilt werden. Zwar bei einem Werkchen von nur 6 Stimmen wird dies kaum oft geschehen, obwohl Heinrich es verlangt; doch hat z. B. Walcker 7 kl. Stn. so verteilt: **HW.** Principal 8'. Gedackt 8'. Flöte 8'. Fugara 4'. **OW.** Salicional 8'. Flauto dolce 4'. **Ped.** Subbaß 16', und von 10—12 kl. Stn. an wird man solcher Verteilung wohl zustimmen können, wenn man bedenkt, welche Vorteile für die Verwertung des in einem Werk liegenden Tonmaterials sie gewährt. 4. In unsrer Zeit werden auch für die Kirchenorgel immer mehr mechanische Nebenzüge verlangt und viele Orgelbauer setzen jetzt eine besondere Ehre darein, diesem Verlangen in möglichst entgegenkommender Weise zu genügen. Nun ist es ja anerkennenswert, wenn etwa in Konzertorgeln das bisher mehr oder weniger gebundene Klangmaterial durch Kollektiv- und Kombinationszüge frei gemacht und dem Spieler zur bequemsten Benutzung dargeboten wird. Aber für den kirchlichen Beruf der Orgel sind solche Mechanismen nur innert einer bescheidenen Grenze vonnöten und auch für die größten Werke der deutschen klassischen Orgelkunst ist ihr Wert mindestens ein sehr zweifelhafter. Disponenten von Kirchenorgeln sollten also in Bezug auf Nebenzüge zurückhaltend sein und z. B. unter keinen Umständen eine wertvolle oder notwendige Stimme opfern, um dafür einen Rollschweller u. dgl.

erhalten zu können. — Als Beispiele von Dispositionen für Orgelwerke verschiedener Größe können die nachstehenden dienen:

1. Orgel mit 15 klingenden Stimmen von E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg:

HW.	OW.	Ped.
1. Principal 8′	9. Gemshorn 8′	13. Subbaß 16′
2. Bordun 16′	10. Lieblich Gedackt 8′	14. Oktavbaß 8′
3. Viola di Gamba 8′	11. Salicional 8′	15. Violoncello 8′.
4. Flöte 8′	12. Traversflöte 4′.	
5. Trompete 8′		Preis: 6400 Mark.
6. Oktav 4′		
7. Rohrflöte 4′		
8. Mixtur 3fach $2^2/_3$′.		

2. Orgel mit 20 klingenden Stimmen von A. Peternell in Seligenthal:

HW.	OW.	Ped.
1. Principal 8′	10. Geigenprincipal 8′	16. Subbaß 16′
2. Bordun 16′	11. Gedackt 8′	17. Violon 16′
3. Gamba 8′	12. Salicional 8′	18. Principal 8′
4. Doppelflöte 8′	13. Euphon 8′	19. Violoncello 8′
5. Trompete 8′	14. Violine 4′	20. Gedackt 8′.
6. Oktav 4′	15. Traversflöte 4′.	
7. Flöte 4′		
8. Okav 2′		
9. Mixtur 4fach $2^2/_3$′.		

3. Orgel mit 25 klingenden Stimmen von W. Sauer in Frankfurt a. O.:

HW.	OW.	Ped.
1. Principal 8′	13. Principal 8′	21. Principal 16′
2. Bordun 16′	14. Lieblich Gedackt 16′	22. Subbaß 16′
3. Flûte harmonique 8′	15. Gemshorn 8′	23. Posaune 16′
4. Viola di Gamba 8′	16. Aoline 8′	24. Oktavbaß 8′
5. Gedackt 8′	17. Rohrflöte 8′	25. Violoncello 8′
6. Dolce 8′	18. Klarinette 8′	
7. Trompete 8′	19. Oktave 4′	
8. Oktave 4′	20. Flöte 4′	
9. Rohrflöte 4′		
10. Oktave 2′		
11. Mixtur 5fach $2^2/_3$′		
12. Kornett 5fach 8′.		

4. Orgel mit 33 klingenden Stimmen von Marcussen & Sohn, Apenrade:

HW.	OW.	Ped.
1. Principal 16′	13. Principal 8′	24. Principal 16′
2. Bordun 16′	14. Gedackt 16′	25. Subbaß 16′
3. Principal 8′	15. Fugara 8′	26. Violon 16′
4. Gamba 8′	16. Flûte harmonique 8′	27. Oktave 8′
5. Rohrflöte 8′	17. Gedackt 8′	28. Violoncello 8′
6. Oktave 4′	18. Oktave 4′	29. Gedackt 8′
7. Rohrflöte 4′	19. Flöte 4′	30. Quinte $10^2/_3$′

HW.	OW.	Ped.
8. Oktave 2'	20. Spitzflöte 2'	31. Quinte $5^1/_3$'
9. Quinte $2^2/_3$'	21. Quinte $2^2/_3$'	32. Oktave 4'
10. Terz $1^3/_5$'	22. Terz $1^3/_5$'	33. Posaune 16'.
11. Mixtur 3—4fach	23. Trompete 8'	
12. Trompete 8'		

5. Orgel mit 41 klingenden Stimmen von Fr. Ladegast in Weißenfels:

HW.	OW.	Echo-W.
1. Principal 8'	14. Geigenprincipal 8'	24. Viola d'amour 8'
2. Bordun 16'	15. Salicional 8'	25. Flauto traverso 8'
3. Hohlflöte 8'	16. Lieblich Gedackt 8'	26. Unda maris 8'
4. Viola di Gamba 8'	17. Quintatön 16'	27. Lieblich Gedackt 16'
5. Rohrflöte 8'	18. Oktave 4'	28. Fugara 4'
6. Gemshorn 8'	19. Flauto minor 4'	29. Zartflöte 4'
7. Oktave 4'	20. Nasard $2^2/_3$'	30. Violine 2'
8. Spitzflöte 4'	21. Waldflöte 2'	31. Zimbel 3fach.
9. Quinte $2^2/_3$'	22. Progr. Harm. 2—4fach	
10. Oktave 2'	23. Oboe 8'.	
11. Kornett 4fach		
12. Mixtur 5fach		
13. Trompete 8'		

Pedal.		
32. Principalbaß 32'	35. Subbaß 16'	39. Quintenbaß $5^1/_3$'
33. Principalbaß 16'	36. Principalbaß 8'	40. Oktavbaß 4'
34. Violon 16'	37. Violoncello 8'	41. Posaune 16'.
	38. Baßflöte 8'	

6. Orgel mit 50 klingenden Stimmen von Fr. Goll in Luzern:

I. Man.	II. Man.	III. Man.
1. Principal 16'	17. Bordun 16'	29. Lieblich Bordun 16'
2. Bordun 16'	18. Principal 8'	30. Geigenprincipal 8'
3. Principal 8'	19. Gedackt 8'	31. Lieblich Gedackt 8'
4. Gamba 8'	20. Viola 8'	32. Salicional 8'
5. Groß Gedackt 8'	21. Spitzflöte 8'	33. Wienerflöte 8'
6. Flöte 8'	22. Dolce 8'	34. Aoline 8'
7. Gemshorn 8'	23. Klarinette 8'	35. Oboe 8'
8. Flauto dolce 8'	24. Gemshorn 4'	36. Viola d'amour 4'
9. Trompete 8'	25. Traversflöte 4'	37. Spitzflöte 4'
10. Kornett 8'	26. Progr. Harm.	38. Quinte $2^2/_3$'
11. Oktave 4'	27. Quinte $2^2/_3$'	39. Flautino 2'
12. Hohlflöte 4'	28. Oktave 2'	
13. Quinte $5^1/_3$'		
14. Mixtur 5fach		
15. Quinte $2^2/_3$'		
16. Oktave 2'.		

Pedal.		
40. Principalbaß 32'	43. Violonbaß 16'	47. Flötenbaß 8'
41. Subbaß 16'	44. Posaune 16'	48. Violoncello 8'
42. Oktavbaß 16'	45. Harmonikabaß 16'	49. Fagottbaß 8'
	46. Trompetbaß 8'	50. Clarino 4'.

Orgeleingeweide als Terminus der Orgelbauer bezeichnet die im Innern des Gehäuses liegenden Teile der Orgel, die Windladen, das Pfeifenwerk, die Abstraktur, Wellatur, Registratur, event. auch das Gebläse, also das eigentliche Orgelwerk im Gegensatz zu den äußerlich sichtbaren Nebenteilen des Gehäuses, des Klavierschranks oder Spieltisches mit den Klaviaturen und Registerknöpfen (Manubrien).

Orgelempore, Orgelchor. Als sich im 12. und 13. Jahrhundert der Baustil unserer Kirchen so herausbildete, wie er im allgemeinen bis jetzt festgehalten worden ist, war die Orgel noch ein in jeder Hinsicht so unbedeutendes Instrument, daß kein Baumeister sich veranlaßt fühlen konnte, ihre architektonische Eingliederung in den Kirchenraum zu berücksichtigen. So konnte sich eine Tradition in dieser Beziehung nicht feststellen und heute noch gilt die Wahl des Ortes, an dem die Orgel in der Kirche aufgestellt werden soll, als ganz der Willkür und dem Gutdünken, oder mindestens der rein äußerlichen Rücksicht auf die angemessene Verteilung der Ausstattungsgegenstände im Innenraum überlassen.[1]) Die alten Chororgeln waren kleine, schrankförmige Positive und wurden beliebig im Chor aufgestellt, oder wenn sie hier unbequem waren an der Chorwand, gewöhnlich der nördlichen, aufgehängt. Als sie nach und nach größer wurden, rückten sie ins Nord- oder Süd-Transsept (wie in St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg), später noch weiter ins Schiff vor (so die Silbermannsche Orgel im Straßburger Münster in den zweiten Bogen des Schiffes); von der Aufstellung größerer Orgelwerke auf der Westempore über dem Haupteingang aber hat man bis ins Reformationsjahrhundert herein nur ganz vereinzelte Beispiele.[2]) In der deutschen evangelischen Kirche aber ist die Westempore der eigentliche Platz für die Orgel von der Zeit an geworden, da letztere die ihr im Organismus des Gottesdienstes zukommende Stellung einzunehmen anfing. Es ist der Platz der Orgel geworden nicht aus äußerlichen Rücksichten der Symmetrie allein, wie die gewöhnliche Meinung will, sondern aus dem innern Grunde, daß die Orgel im evangelischen Gottesdienst eine andere Bedeutung und Aufgabe hat, als in dem irgend einer andern Kirche. Sie ist hier Symbol der Gemeinde, muß aus deren Mitte heraustönen, deren Gesang leiten und begleiten und überdies der kunstmäßigen evangelischen Kirchenmusik, die nicht minder aus der Gemeinde heraustönt,

---

[1]) Der englische Organist Dr. Spark, Choirs and Organs, their proper positions in Churches, 1852 kommt zu dem Schluß: „that, as historical data do not furnish any uniform rule for our guidance in the locating organs and choirs, we are justified in placing them just where we please.“ Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. I. S. 79. — Über rein äußerliche Rücksichten hinsichtlich der Wahl des Ortes für die Orgel sind auch die deutschen Orgelschriftsteller bis jetzt nicht hinaus gekommen. Vgl. Adlung, Mus. mech. org. II S. 11. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 150. 151. Ausg. von Kothe 1887. S. 263. 264. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 785. 786.

[2]) Eines der ältesten wäre nach Burney, Hist. of Music. III. S. 440 in der Kathedrale zu Chester in England. Vgl. die Zeitschr. The Choir. VIII. S. 68 und 100.

als feststehender kirchlicher Stimmungshintergrund dienen.[1]) Die breite, hohe Fläche der Westwand einer Kirche bietet auch den freiesten Raum für den Aufbau der Orgel und ist für deren Tonwirkung nach dem Innern der Kirche zu am günstigsten, und es können Einwendungen wie, die Rücksichtnahme auf eine etwa vorhandene Fensterrose verderbe den Prospekt, oder durch diese Rose und die hohen Giebelfenster sei die Orgel zu sehr dem Einfluß der Sonnenwärme und der Witterung ausgesetzt u. dgl., hiegegen nicht aufkommen. Die Fensterrose ist bei Anlage des Prospektes zu berücksichtigen und in den Plan der ganzen Anlage aufzunehmen und gegen Witterungseinflüsse muß die Orgel eben geschützt werden.[2]) — Ist damit die Westempore als der richtige Platz für die Orgel festgestellt, so fragt sich noch: welche Anforderungen sind an denselben zu stellen? Was zunächst seine Größe betrifft, scheint es durchaus selbstverständlich, daß dieselbe für die Orgel selbst und die bei ihr aufzustellende Kirchenmusik möglichst reichlich bemessen werde. Gleichwohl ist es eine alte und auch heute noch immer wiederholte Klage, daß der Orgelbauer sehr häufig mit ungenügenden Größenverhältnissen zu kämpfen habe, und dies selbst bei Neubauten,[3]) bei denen es unumgänglich nötig wäre, den Raum des Orgelchores unter Beiziehung eines erfahrenen Orgelbauers im voraus aufs bestimmteste festzustellen. Mehr noch wird bei Orgelbauten auf schon gegebenen Orgelemporen über beschränkten Raum geklagt. Denn die älteren Orgeln mit ihren kleineren Stimmen brauchten weniger Platz als die modernen, von denen edle Tonfülle, Tiefe und kirchlich schöner Gesamtklang verlangt wird, den sie nur durch größere Stimmen, die mehr Platz als die kleinen 4-, 2- und 1füßigen Schreistimmen beanspruchen, erlangen. In solchem Falle ist eben

---

[1]) Wenn Allihn a. a. O. S. 786 meint, daß die Anlage der Orgel in einer Nische seitlich des Chores, die sich in englischen Kirchen nicht selten finde, auch „in protestantischen Kirchen für Abendmahls-, liturgische und Nebengottesdienste am Platze sein würde", so ist dem entgegen zu halten, daß die Orgel eben für den Gemeindegottesdienst in seiner eigentlichen Form und nicht für Specialitäten desselben vorhanden ist. Zugleich ist hier zu bemerken, daß auch die immer wieder aufgestellte Forderung einer Rücksichtnahme der Orgel auf den Altargesang keine begründete ist. Denn der Gesang des Liturgen soll von Rechts wegen unbegleitet sein, die Responsen der Gemeinde aber begleitet die Orgel aus der Gemeinde heraus, und bezüglich des Chores wird man sich eben zu entscheiden haben, ob man den klerikalen Chor, der seine richtige Stellung im Chorraum hat und ebenfalls unbegleitet singen soll, oder den evangelischen Chor will, der eben zur Orgel und in die Gemeinde hinein gehört. — Wenn dann Allihn noch weiter meint: „die elektrische Verbindung der Chororgel mit der Hauptorgel würde bei liturgischem Gebrauche große Wirkung machen," so können wir nur sagen — Gott bewahre die deutsche evangelische Kirchenorgel vor solcher echt amerikanischen Profanierung!

[2]) Namentlich der Organist und verdiente Orgelbau-Sachverständige Heinrich in Soran hat diese Einwendungen mit Nachdruck und wiederholt geltend gemacht. Vgl. seine Schriften: Orgellehre. 1861. § 173. S. 87. 88 u. Orgelbau-Revisor. 1877. S. 60. 61.

[3]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 788. Succo, Allg. mus. Ztg. 1869. S. 59. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 6 („Quelquefois MM. les architectes construisent des tribunes si petites que l'Orgue ne saurait y trouver place etc.") u. v. a.

die Größe eines Werkes überhaupt und die Größe und Mensur seiner Stimmen im einzelnen den gegebenen Raumverhältnissen anzubequemen und dabei namentlich der Gesichtspunkt festzuhalten, daß ein kleineres Werk, dessen Stimmen genügenden Platz zum Abblasen, zur Tonentwicklung haben, mehr wirkt, als ein größeres, dessen Pfeifenwerk auf einen zu engen Raum zusammengedrängt ist. Töpfer giebt für solche Fälle folgende beachtenswerte Ratschläge:

Wenn ein Chor wenig Breite und Höhe, aber viel Tiefe hat und zwei Klaviere gewünscht werden, so wird das Pfeifwerk am besten auf eine Windlade hintereinander gestellt. — Wenn viel Breite, aber wenig Tiefe und Höhe vorhanden ist, so wird das Pfeifwerk zum HW. und OW. nebeneinander gestellt — neben die C-Kanzelle des HW. die C-Kanzelle des OW. u. s. w.; weil dadurch die Windladen sehr breit werden, so können auch die obersten Oktaven, welche bloß kleine Pfeifen haben, abgetrennt und höher gelegt werden. — Wenn die Höhe so gering ist, daß keine 16füßige Stimme mit Vorteil aufgestellt werden kann, so gewähren, wenn ein Stimmer immer zur Hand ist, die einschlagenden Zungenstimmen ein Auskunftsmittel. — Wenn es nicht an Breite und Höhe fehlt, aber die Tiefe kaum für die Breite der Windlade hinreicht, so suche man diese so hoch zu legen, daß die Bälge unter ihr angebracht werden können.[1])

Hinsichtlich der Höhe des Orgelchores wird bemerkt, daß „Kirchenorgeln für eine günstige Klangwirkung meist zu hoch stehen" und daß daher, „wenn die Wahl des Ortes freisteht, in Rücksicht auf die Klangwirkung eine tiefere Stellung der höheren vorzuziehen sei." Sollte der entgegengesetzte Fall vorliegen und der Raum von der Orgel bis zur Kirchendecke für eine günstige ungeschwächte Wirkung zu groß sein, so wäre ein Schalldeckel über dem Pfeifenwerke der Orgel ein Auskunftsmittel. — Da eine Orgelempore immer eine verhältnismäßig große Belastung zu tragen hat,[2]) so müssen ihre Tragbalken und Säulen entsprechend stark und so fest sein, daß sie unter allen Umständen unerschütterlich ist. Auch der Boden derselben ist mit Rücksicht hierauf anzulegen und selbstverständlich aus gesunden Brettern herzustellen.

Orgelgehäuse (franz. Buffet), der die Orgel umschließende und schützende schrankförmige Aufbau aus Holz, dessen vordere, dem Schiff der Kirche zugekehrte Seite Prospekt (vgl. den Art.), Orgelfront, auch wohl Gesicht der Orgel genannt wird. Der untere Teil des Prospekts und die drei andern Seiten des Gehäuses sind Holzwände, die aus einem festen Gerippe von entsprechend starken,

[1]) Vgl. Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 136. 137. — Von jedem tüchtigen Orgelbauer darf übrigens erwartet werden, daß er eine gegebene Räumlichkeit immer zum möglichsten Vorteil seines Werkes auszunützen verstehe.

[2]) Um einen Maßstab für die Größe dieser Belastung zu geben, mögen nur zwei Beispiele, die gerade zur Hand sind, hier stehen: Die neue Orgel des Industriepalastes zu Amsterdam von Cavaillé-Coll war in 60 Kisten von 120 m^3 Inhalt verpackt und wog brutto 24000 Kg.; vgl. Philbert, L'Orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam. 1876. S. 120. — Die Ladegastsche Orgel im Dom zu Schwerin mit 5235 Pfeifen im ganzen enthält in ihren 4192 Zinnpfeifen allein an Zinn ein Gewicht von 6617 Pfund; vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 80.

vierkantigen Trämeln als Rahmen und aus Füllungen bestehen. Letztere sind, um den Zugang zu allen Teilen des Orgeleingeweides bequem zu ermöglichen, soweit erforderlich als verschließbare Thüren, aber doch verschiebbar eingerichtet. Daß das Tannen- oder Fichtenholz, aus dem ein Orgelgehäuse verfertigt wird, gesund, trocken und schön sein soll, ist selbstverständlich, ebenso, daß ein Gehäuse die entsprechende Größe und Form haben, daß überhaupt das Instrument die äußere Gestalt bestimmen soll, nicht umgekehrt. Gleichwohl gehört es, wie Allihn bemerkt, „nicht zu den Ausnahmen, sondern beinahe zur Regel, daß der Orgelbauer mit ungenügenden Größenverhältnissen zu kämpfen hat." Da vom Äußern der Orgel mit Recht verlangt wird, daß es mit dem Innern der Kirche, in der ein Werk steht, in Form und Farbe stilmäßig übereinstimme, so wird nicht nur die Vorderseite, der Prospekt, sondern auch die beiden Tiefeseiten mit Ornamenten geschmückt und nur die gegen die Wand stehende Rückseite bleibt ohne Verzierungen. Die Ornamentik sowohl des Prospekts, als der beiden Seitenflächen des Gehäuses soll dem Material entsprechend Holzornamentik, „kräftig, frei, tief ausgeschnitten" sein, nicht, wie man dies so häufig sieht, den Steinbau nachahmen wollen. Der Preis eines Gehäuses kann natürlich nicht im allgemeinen angegeben, sondern in jedem einzelnen Falle erst dann genau bestimmt werden, wenn Form, Größe und Ausstattung festgestellt sind.[1])

Orgelmetall, oder schlechtweg Metall, als Terminus der Orgelbauer bezeichnet eine nach den verschiedensten Mischungsverhältnissen hergestellte Legierung von Zinn und Blei, die als Material für eine Anzahl von Orgelstimmen verwendet und in Deutschland nach dem Maßstab des feinen Silbers — 1 Mark = 16 Lot fein, oder „16lötig" — berechnet wird.[2]) Von dem Einfluß, welchen das Material (Zinn, Metall, Holz) der Pfeifen auf die Klangfarbe der Orgelstimmen dadurch übt, daß es die Bildung der Obertöne entweder begünstigt, oder hintanhält, war schon in den Art. „Material" und „Obertöne" die Rede. Es sollte denn auch bei Bestimmung der Feinheit des für eine neue Orgel zu verwendenden Metalls zunächst und hauptsächlich die Rücksicht auf die Klangfarbe, auf den zu er-

---

[1]) Als Beispiele geben wir jedoch einige Preise, wie sie der Orgelbauer C. G. Weigle in Stuttgart in seinem Katalog 1883 mitgeteilt hat. Er schlägt das Gehäuse für Kirchenorgeln an: bei 8 kl. Stn. zu 450—550 M., bei 12 kl. Stn. zu 600—700 M., bei 16 kl. Stn. zu 700—800 M., bei 20 kl. Stn. zu 800—1000 M., bei 25 kl. Stn. zu 900—1200 M.

[2]) Weiter ist daher „15lötig" = 15 Lot fein und 1 Lot Zusatz, „14lötig" = 14 Lot fein und 2 Lot Zusatz u. s. w. Doch rechnete man nicht immer und überall so. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 57 erklärt z. B.: „man sagt, das Pfeifwerk soll 12löthig, 10löthig u. s. w. sein, d. i. unter 12 Loth Metall ist das 12te Bley, unter 10 Loth ist das 10te Bley, das übrige lauter Zinn. Andere sagen 12löthig sey, wenn 12 Loth Zinn und 1 Loth Bley wären, zusammen 13 Lothe u. s. w." — und Agricola korrigiert ihn in einer Anmerkung. H. Schmahl, Die neue Orgel zu Altona. 1867. S. 7 erzählt: „In einem Orgelbaukontrakt hatte ich angegeben „12löthig Metall"; der Orgelbauer aber, der auch 12löthig Metall angegeben, wollte seine Angabe erklären: 12 Loth Zinn und 20 Loth Blei, also nach Pfunden rechnen."

zielenden Ton maßgebend sein. Aber ihr tritt sofort als zweite — und in nur zu vielen Fällen als erste und Hauptrücksicht — diejenige auf den Kostenpunkt, auf die leidige Geldfrage zur Seite, da sich natürlich nach der Feinheit des Metalls der Geldwert desselben richtet. Die Erfahrung hat gelehrt, daß Zinnpfeifen mit dicken Wänden und entsprechend starkem Windzufluß einen glänzenden, durchdringenden Ton geben; werden sie dünner ausgearbeitet und auf schwächeren Wind intoniert, so wird der Ton zwar sehr musikalisch — darin lag, wie hier beiläufig bemerkt sein mag, zu einem großen Teil das Geheimnis der Tonschönheit der Orgelwerke Gottfried Silbermanns —, aber auch weit weniger gewichtig und satt, als ihn stärkeres Pfeifenwerk aus legiertem Metall ergiebt. Der beste Ton, der Glanz und Fülle verbindet, soll mit Pfeifen erzielt werden, die aus gut legiertem Metall und mit starken Wänden gebaut sind; je geringer das Metall wird, um so weicher, aber auch um so stumpfer wird der Ton und um so mehr nähert er sich dem Tone der Holzpfeifen. In der Praxis wird nun sehr verschieden legiert. Ganz reines Zinn soll einer alten Meinung zufolge, die schon ebenso oft geäußert als bestritten worden ist, eigentlich gar nicht verarbeitet werden können.[1]) Im älteren Orgelbau verwendete man im allgemeinen sehr geringes Metall und vielfach nur Blei. Werckmeister hält $^1/_3$ Zinn zu $^2/_3$ Blei für „eine gute Versetzung," halb Zinn, halb Blei — das sogenannte Halbricht oder Halbwerk der alten Orgelbauer — schon für „ein besser Metall zu den Principalen," und meint dann: „wer das Metall will geringer haben, der kann zu 3 Pfd. Bley 1 Pfd. Zinn nehmen, man nimmt wohl auch den sechsten, siebenden, achten, neunten und zehnten Theil Zinn, aber geringer wolte wol kein Rath seyn."[2]) Andrerseits bauten auch die Alten manchmal sogar

---

[1]) Schon Werckmeister, Orgelprobe 1715. § 26. S. 67 meint: „klar Zinn wird selten gebrauchet; es lässet sich auch nicht wol arbeiten." Agricola bei Adlung, a. a. O. I. S. 57 bemerkt: „Einige behaupten, daß man ganz reines Zinn nicht zu Orgelpfeifen arbeiten könne. Andere z. E. Hr. Joh. Gottlieb Schramm in Berlin, beweisen, daß es, obwohl mit mehrerer Mühe und Fleiß, gar wohl gearbeitet werden könne." Ebenso hat noch neuerlich der bekannte Orgelbauer Haas, Schweiz. Musikztg. 1883. Nr. 17. S. 135 sich ausgesprochen: „Über die Principale sind einige der Ansicht, man könne keine schönen Pfeifen machen, wenn sie von reinem englischem Zinn gemacht werden, man müsse etwas Blei beisetzen. Dieses ist aber ganz unrichtig, englisch Zinn ist einmal englisch Zinn, es hat mehr Klang und ist schöner in der Farbe."

[2]) Vgl. Orgelprobe 1715. S. 67. Freilich weiß er dann das. S. 7 auch, daß Pfeifen aus solch geringem Material sich bald „setzen und einbeugen, wodurch dieselben Pfeifen wie die vollen Bauren auf der Seite liegen und wohl gar niederfallen" — und Organ. gruning. rediv. 1705. § 39 bemerkt er: „das bleyerne Pfeiffen-Werck kan in 24 biß 30 Jahr zu Grunde gehen, wie die Erfahrnng bezeuget." — Nach Schmahl, a. a. O. S. 21 „ergaben die alten verworfenen inwendigen Pfeifen des Principal 16' (der alten Orgel zu Altona) bei der Untersuchung nur 1lötiges Metall, d. h. zu 15 Lot Blei nur 1 Lot Zinn!" und Engel, Beitrag, zur Gesch. des Orgelbaus. 1857. S. 24 fand in der Orgel zu Merseburg alte Pfeifen aus 3lötiger Legierung.

luxuriös, wovon die Harlemer Orgel, oder die alten Hamburger Orgeln (in deren einer Arp Schnitger sogar ein Principal 32′ aus rein Zinn setzte, Zeugnis geben. Von den Orgelkundigen der Gegenwart spricht sich der eine dahin aus, daß „unter 12lötig kein Metall gebraucht werden sollte;" ein anderer meint: „unter 8lötig Metall sollte nicht zu Pfeifen verwendet werden," Töpfer aber verlangt, daß alle Principale und Oktaven, alle Mixturen, Scharf und Zimbel, Viola di Gamba, Fugara, Harmonika aus Zinn, der Kornett, die kleinen Quinten- und Terzenstimmen, alle konisch geformten Stimmen, Quintatön, Rohrflöte und Kleingedackt aus Metall hergestellt werden sollen.[1]) Damit ist dem Orgelbauer ein ziemlich weiter Spielraum gelassen, und es wird derselbe denn auch ausgiebig benützt. Zwar die namhaftesten Orgelbauer der Gegenwart, wie Ladegast, Schulze, Walcker, verwenden in ihren Werken nur fein legiertes Metall, und dies in ziemlich übereinstimmender Weise,[2]) nämlich reines Zinn für die Prospektstimmen, 14- und 12lötiges Metall (letzteres bei Walcker immer „Probzinn" genannt) für die meisten Metallstimmen des Orgelinnern, und geringer legiertes (10- oder 8lötig) nur für einzelne ganz sanft intonierte Stimmen wie Rohrflöte 4′ (Walcker, Hamburg) und Viola d'amour 4′ (Schulze, Lübeck). Andere Orgelbauer gehen ziemlich weit unter diese Grenzen herunter und machen die Stimmen des Orgelinnern aus 6-, 7-, 8lötigem Metall, die Principale aber aus 10- bis 14lötigem;[3]) aus letzterer Legierung sind die Prospektpfeifen in weitaus den meisten unsrer Kirchenorgeln von geringerer und mittlerer Größe gefertigt. Daß bei so verschiedenen Legierungsverhältnissen die genaue Prüfung derselben auf ihren Feingehalt für die bei einem Orgelneubau Interessierten, für den Revisor und die aufsichtführende Behörde von größter Wichtigkeit ist, leuchtet ein. Es werden hiezu folgende Zinnproben empfohlen: a) Schmel-

[1]) Vgl. Anding, Handbüchlein für Organisten. 1872. S. 48. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 19. A. W. Müller, Die Orgel 1830. S. 17. Töpfer, Die Orgel. 1862. S. 89.

[2]) Vgl. die Angaben über die Domorgel zu Schwerin von Ladegast bei Maßmann, Orgelbauten I. S. 60—68, die Orgel zu St. Marien in Lübeck von Schulze bei Zimmerthal, Die Orgel in Lübeck 1859. S. 20, die Orgeln zu St. Petri in Hamburg und im Gewandhaus in Leipzig von Walcker, bei Armbrust, Orgel der St. Petrikirche 1885. S. 13. 14. Urania. 1885. Nr. 2. S. 19. 20 u. s. w.

[3]) Nach Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen. 1876. S. 58 sind in diesem Werk von Stahlhuth die Principal-, Gamben- und Zungenstimmen aus 10lötigem (die Orgel ist ohne Prospekt), die weicheren Flötenstimmen aus 6lötigem Metall. Marcussen & Sohn in Apenrade bauen nach ihrer eigenen Angabe in „Einige Zeugnisse über Orgeln." Hadersleben, 1868. S. 45 aus 7-, 8- und 14lötigem Metall. Das gesamte Metallpfeifenwerk der Konzertorgel der St. Georges-Hall zu Liverpool, 1852 von Henry Willis erbaut, hat folgendes Metall: von Kontra G 12′—C8′ Blei mit kleinem Zusatz von Antimon und 1/6 Zinn; von Cis—G 6′ 1/5 Zinn, 4/5 Blei; von Gis—c 4′ 1/4 Zinn, 3/4 Blei; von cis—c¹ 2′ 1/3 Zinn, 2/3 Blei; von cis¹—c³ 1′ 2/5 Zinn, 3/5 Blei, über 1′ 1/2 Zinn, 1/2 Blei; alle übrige Arbeit aus 2/3 Blei und 1/3 Zinn mit Antimon gehärtet; die Prospektpfeifen aus einer Komposition von Zinn, Wismuth, Antimon und Blei. Vgl. Zimmerthal, a. a. O. S. 54.

zen des verwendeten Metalls, um aus dem Aussehen seiner Oberfläche, oder durch Vergleichung seines Gewichts mit einer Probekugel aus reinem Zinn auf die größere oder geringere Feinheit desselben schließen zu können; b) Untersuchung des specifischen Gewichts, was natürlich die sicherste Probe ist.[1]) Das specifische Gewicht des reinen englischen Zinns ist = 7,291, des böhmischen Zinns = 7,312, des reinen Villacher Bleis = 11,352 und einer Mischung von halb Zinn, halb Blei = 8,864. Vgl. auch den Art. „Zinn".[2])

Orgelpflege, Schutz und Instandhaltung der Orgel. Daß es bei einem Werk wie die Orgel, die in jeder Größe einen verhältnismäßig hohen Geldwert repräsentiert, die überdies ein äußerst kompliziertes Bauwerk aus Materialien, die den Einflüssen der Temperatur in nicht geringem Grade unterworfen sind, ist, das eben deswegen gar leicht geschädigt werden kann und starker Abnützung unterliegt, — daß es bei einem solchen Werk nicht genügt, es zu bauen und aufzustellen, vielmehr von Anfang an auch auf seine Pflege, seinen Schutz und seine Erhaltung zu denken ist, leuchtet ein. Dabei ist von besonderer Wichtigkeit, daß von Anfang das Bestreben darauf gehe, jeden Fehler in seinem Entstehen zu beachten und seine Beseitigung anzustreben und zu veranlassen. Leicht sollte die Orgel vor mutwilligen sowohl, als böswilligen Beschädigungen zu schützen sein; auch Verstaubung und Feuchtigkeit sind durch Lüftung u. s. w. wenn auch nicht ganz abzuhalten, so doch in ihrer schädigenden Einwirkung wesentlich zu mildern. Und daß jeder Organist soviel Interesse für das ihm anvertraute Werk habe, solch einfache Sicherungsvorkehrungen jederzeit zu treffen, sollte allgemein vorausgesetzt werden dürfen. Außerdem giebt es manche sich einstellende Fehler, die der Organist leicht selbst verbessern kann. Es ist etwas Einfaches die Kernspalten verstaubter Pfeifen mit der Fahne einer Gänsefeder zu reinigen, in die Pfeifen gefallene tote Fliegen, Vögel, Fledermäuse u. dgl. wieder herauszunehmen, bei Gedackten eingesunkene Stöpsel mittelst Unterlegung der Belederung wieder fest zu machen, in den Fugen aufgesprungene Holzpfeifen und abgelöste Vorschläge beim Tischler wieder leimen zu lassen, die schadhafte Balgbelederung mit aufgeleimten Lederstücken auszubessern, die verzogene Mechanik durch die Stellschrauben wieder in Ordnung zu

[1]) Vgl. über Zinnproben Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. 2. § 914—917. S. 645—648. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 184—186. Schlimbach, Über Struktur &c. der Orgel. (1800) 1825. § 254. S. 247. 248. — Legierungsberechnungen für die verschiedensten in der Praxis etwa vorkommenden Fälle findet man bei Töpfer, Die Orgel 1862. S. 106—113.

[2]) Das im englischen und amerikanischen Orgelbau viel verwendete „Spotted Metal" — gefleckt, gesprenkelt, an der Oberfläche mit dunkleren Flecken verschiedener, meist rundlicher Form und Größe bedeckt — enthält nach Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 98 nur ⅓ Zinn und als übrige Ingredienzien Blei und Antimon zur Härtung. Es entspricht also bei weitem nicht unsrem 12lötigen Metall, wie Allihn, a. a. O. S. 781 meint.

bringen und selbst ein verstaubtes Spielventil zu reinigen und wieder fest schließend zu machen, u. dgl. Freilich darf dem Organisten in dieser Beziehung auch nicht zuviel zugemutet werden: es giebt viele Fälle, welche das Eingreifen des Orgelbauers notwendig machen. Daher ist es für die Erhaltung einer Orgel von besonderem Wert, wenn sie unter die beständige Aufsicht eines Orgelbauers gestellt werden kann, wenn sich, wie dies bereits vielfach geschieht, die Gemeinden eines Bezirks zusammenthun und ein regelmäßiges Nachsehen ihrer Orgeln, halbjährlich oder jährlich, im Abonnement einem in der Gegend ansässigen Orgelbauer übertragen.[1]) Nur muß bei der Wahl eines solchen Vorsicht angewendet werden, wenn man nicht schlimme Erfahrungen machen will. „Es pflegen oft Orgelbauer einer Gegend genommen zu werden, die es zu einem größeren oder ersprießlicheren Betrieb nicht gebracht haben. Sogar Instrumentenmacher und Klavierstimmer finden sich bereit, die Orgel in Stimmung und Reparatur zu nehmen. Mit der Selbstüberzeugung der Unfähigkeit, mit dem Ingrimm des verkannten Genies (denn man hätte ja die Orgel selber bauen können, die man nur reparieren soll), mit dem Neide des Konkurrenten macht man sich über die arme Orgel her und die Folge ist ein schneller Verfall des Werkes. Oder man sendet für die ausgesetzten 15—30 Mark alljährlich einen Gehülfen, der an einem Nachmittag drei verschiedene Orgeln durchgeht, d. h. er macht nichts und das ausgegebene Geld ist weggeworfen." So werden ganze Kapitalien kirchlichen Besitzes verschleudert" — und Allihn, der diese Bemerkungen macht, verlangt daher „eine regelmäßige Beaufsichtigung der Orgeln durch eine besondere Aufsichtsinstanz."

Orgelprobe, Orgelrevision, Orgelabnahme, Orgelprüfung, die Untersuchung einer vom Orgelbauer als fertig übergebenen Orgel durch einen oder mehrere sachverständige Revisoren, um hauptsächlich zweierlei zu konstatieren: ob der Orgelbauer den mit ihm abgeschlossenen Bauvertrag vollständig erfüllt, sein Werk genau accordmäßig ausgeführt habe, und ob dieses Werk im ganzen und in seinen einzelnen Teilen so gearbeitet sei, daß es im Vergleich mit andern als gut bekannten und anerkannten Werken und unter Berücksichtigung des im Baukontrakt Bestimmten eines der Prädikate gut, mittelmäßig oder schlecht verdiene. Je nach dem Antrage des Revisors wird dann ein solches Werk entweder bedingungslos, oder unter gewissen Bedingungen angenommen, oder aber zurückgewiesen. Die preußische Ministerial-Instruktion über die formelle Behandlung der Orgelbauten vom 3. Oktober 1876 bestimmt in Bezug auf die Orgelabnahme:

„Die Abnahme neuer oder reparierter Orgelwerke ist in musiktechnischer Beziehung — Konstruktion des Orgelwerks, Klang der Orgel, Güte des verwendeten Materials ꝛc. —

[1]) Nach Ply, La Facture moderne 1880. S. 64. 65 ist diese Einrichtung durch die Bemühungen des Organisten Danjou in Frankreich allgemein eingeführt. — Den Kontrakt über die ständige Beaufsichtigung der Domorgel zu Schwerin vgl. man bei Maßmann, Orgelbauten I. S. 39. 40.

durch einen musikalischen Sachverständigen, in bautechnischer Hinsicht — Beschaffenheit des Orgelgehäuses, resp. des Prospekts in Bezug auf Material und Arbeit, sowie sichere Aufstellung der Orgel — durch den zuständigen königlichen Baubeamten zu bewirken."

In allen deutschen Staaten und Provinzen sind jetzt von den Aufsichtsbehörden Sachverständige, meist Organisten, Kantoren oder andere Musiker bezeichnet, die von den Gemeinden vorkommendenfalls als Revisoren gewählt werden können. Die Orgelschriftsteller alter und neuer Zeit waren und sind aber mit diesen Revisoren nicht immer zufrieden und stellen ihrer speciellen Sachkenntnis bezüglich der Orgelbautechnik nicht immer das beste Zeugnis aus. Daher hat schon der alte Werckmeister für notwendig erachtet, in seiner bekannten und einst berühmten „Orgelprobe" eine Anleitung zu geben, wie eine Orgelrevision vorzunehmen sei und auf was es bei derselben hauptsächlich ankomme, und noch einzelne Orgelschriftsteller der Gegenwart sind demselben hierin gefolgt und haben bis ins Einzelnste gehende Anweisungen ausgearbeitet, die ein wirklich sachverständiger Revisor freilich nicht nötig haben sollte.[1]

Orgelprospekt, Orgelfront, vgl. im Art. „Prospekt".

Orgelregister, Orgelstimme, vgl. im Art. „Register".

Orgelreparatur. Bei gut gebauten neuen Orgeln wird, wenn sie auf einem gesunden, vor Witterungseinflüssen möglichst geschützten Platz aufgestellt sind und auf ihre Instandhaltung die nötige Sorgfalt verwendet wird, eine eigentliche Reparatur lange nicht nötig werden.[2] Ältere Werke dagegen, die eine längere Reihe von Jahren

[1]) Wir führen zwei solcher Anleitungen an: die von Töpfer, Die Orgel 1862. S. 176—200, wo auch ein Formular für den Revisionsbericht aufgestellt ist — und den „Revisions-Katechismus" von Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 68—77. Vgl. auch schon Wolfram, Anleitung zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 338—350. — Nur anmerkungsweise mag hier noch berührt werden, daß die Orgelschriftsteller in einem andern, delikaten Punkt nicht immer mit den Revisoren zufrieden waren. Schon Prätorius, Synt. mus. II. S. 109 u. 160 spricht von Revisoren, „die mit den Orgelmachers laviren oder heucheln" und „gemeiner Quintin (?) halber contra honestatem et conscientiam Defecten stillschweigend vorüber passieren lassen." Werckmeister, Orgelprobe 1716. cap. 26. S. 68 warnt vor „Examinatores, die mit dem Orgelmacher durchstechen, ein Instrument oder Clavichordium sich belieben lassen, und deswegen ein Werck in allem für gut erkennen, wenn es auch mit 1000 Defecten solte behafftet sein" und meint: „dieses pfleget sich leider gar oft zu begeben, daß solche gewissenlose Leute um schändlichen Gewinstes willen die Kirchen helffen beschneutzen." Adlung, Mus. mech. org. II. S. 68. 69 hält eine lange Auseinandersetzung darüber für nötig, wie man sich „vor partheyischen Probisten" schützen könne, und giebt hiefür die gewöhnlichsten und zum Teil gemeine Kniffe an. Es ist bedauerlich, daß auch noch der neuste Orgelschriftsteller, Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 745, hierher Gehöriges als „einen ganz besonders schlimmen Punkt" berühren und ich ihm leider beistimmen muß, da mir aus meiner Erfahrung wenigstens ein Fall bekannt ist, in dem bezügliche Ungehörigkeiten konstatiert wurden.

[2]) Prätorius, Synt. mus. II. S. 160 meint: „Und ob wir Menschen nicht ewigwährende Dinge, daran sich ganz kein Mangel erzeugen sollte, machen können: so bezeugt doch die Erfahrung, daß etliche Orgelwerke, wenn sie von erfahrenen und fleißigen observanten gefertiget

gestanden haben, können einer Reparatur bedürfen, die aber, falls es sich um solche Arbeiten, wie Abtragen, Reinigen und neu Intonieren des Pfeifenwerks, Beseitigung von Mängeln in der Mechanik, neue Verflechsung und Belederung der Bälge u. dgl. handelt, auch noch mehr nur eine Auffrischung genannt werden kann. Doch ist in diesem Falle schon eine genaue Untersuchung nötig, die alles bestimmt festzustellen hat, was der Reparatur bedarf, damit danach Arbeit und Kosten bemessen werden können. Es kann dies natürlich am besten von einem Orgelbauer geschehen, aber man muß durchaus überzeugt sein, daß derselbe ein reeller Mann ist, wenn man dabei nicht übervorteilt werden will und wird immerhin gut thun, das in genauer, bestimmter und bis ins einzelne gehender Niederschrift zu verlangende Resultat seiner Untersuchung noch von einem Sachkundigen, der nicht Partei ist, und auf dessen Kenntnis der Orgelbautechnik man volles Vertrauen setzt, kontrollieren zu lassen. — Steht man aber einem Werke gegenüber vor der Frage: ob Reparatur oder Neubau? dann ist zu entscheiden, ob eine Reparatur überhaupt noch möglich, und ob das durch sie zu Erreichende der aufzuwendenden Arbeit und Kosten wert ist. Die in diesem Falle notwendige genaueste Untersuchung und auf sie gegründete reifliche Abwägung des Für und Wider wird man nur dann einem Orgelbauer anvertrauen können, wenn dessen Gewissenhaftigkeit und Integrität außer allem Zweifel steht. Denn es ist ganz natürlich, daß ein Orgelbauer lieber einen Neubau beantragt, als eine Reparatur, mit der, von allem andern abgesehen, doch keine besondere Ehre einzulegen ist. Wer nun aber die Entscheidung in einem solchen Falle treffen will, wird davon auszugehen haben, daß eine Orgel reparaturfähig ist, wenn ihre Windladen noch gut und für die darauf stehenden Stimmen geräumig genug sind, und wenn ihr Pfeifenwerk noch tonfähig ist; dagegen ist sie nicht mehr zu reparieren, wenn Gehäuse, Windladen und Holzpfeifen wurmstichig, die Metallpfeifen aus schlechtem Material und so dünn sind, daß ein guter, fester Ton von ihnen nicht mehr zu erwarten steht, und wenn die Windführungen und Windbehältnisse zu eng sind. Ist die Reparaturfähigkeit konstatiert, so handelt es sich weiter darum, zu bestimmen, was von dem in einem Werk Vorhandenen bestehen bleiben und bei der verbessernden Neugestaltung verwendet werden kann, sowie was neu hinzuzufügen ist. — Einige Hauptpunkte, die bei Reparaturen gewöhnlich in Frage kommen, sind folgende: 1. Die meisten älteren Orgeln leiden an Windmangel, sie sind nach dem Ausdruck der Orgelbauer „schwindsüchtig". Da sind zunächst die Bälge, die Kanäle und Windbehältnisse möglichst winddicht zu machen, dann die zu engen Kröpfe zu erweitern, die rechten Winkel, unter denen sie mit den Kanälen sich verbinden, in stumpfe zu verwandeln, die zu schweren und schwer

---

worden, zu 50, 60, 70, 80 Jahren ohne sonderbare Revidierung dahin stehen, und ohne einigen Fundamentdefect an Laden, Pfeiffen, Bälgen, Eingebäude und aller anderer Beweglichkeit sich so just befinden lassen, daß solche zum öftern die neuen Orgeln weit übertreffen."

gehenden Kropfventile zu verbessern und die zu engen Kanäle weiter zu machen.[1]) 2. In Bezug auf das Pfeifenwerk sind die Prospektpfeifen von Beulen zu reinigen und neu zu polieren; Pfeifen mit eingedrückten Labien oder fehlerhaft labiiert werden über dem Kern abgeschnitten, korrigiert und dann der Fuß wieder angelötet; am gesamten Pfeifenwerk werden die aufgesprungenen Nähte neu gelötet, die verbogenen und eingesunkenen Füße verbessert und etwa durch eingelötete Metallstreifen stärker gemacht, die zerknillten und verbogenen oberen Pfeifenränder auf der Patrone wieder gerichtet; ganz schadhaften Pfeifen ist durch Flickerei nicht mehr zu helfen, sie müssen durch neue erfetzt werden. Pfeifen mit zu hohem Aufschnitt werden über dem Kern abgeschnitten und verbessert u. dgl. 3. Alte Orgeln haben gewöhnlich eine zu hohe Stimmung, will man sie vertiefen, so kann man unter Umständen alle Pfeifen jeder einzelnen Stimme um einen halben Ton weiter hinaufrücken (also die c-Pfeife auf das Loch der cis-Pfeife stellen u. s. w.), doch kommen dabei Rücksichten auf Mensur, Aufschnitt, Ansprache, Klangfarbe in Betracht, die der Orgelbauer zu wahren wissen muß, die aber hier auseinander zu setzen zu weit führen würde. 4. Ungleichmäßige Klangfarbe innert einer Stimme muß ausgeglichen werden, einzelne Töne für sich; eine ganze Stimme, die nach unten oder oben an Klangfarbe auffallend schärfer wird, kann nach oben dadurch korrigiert werden, daß man in Zwischenräumen von 1—1½ Oktaven eine neue passende Pfeife einsetzt und die andern um ½ Ton fortrückt, nach unten dadurch, daß man die Pfeifen gegen den Baß hin nach und nach höher aufschneidet; ebenso kann zu scharfe Intonation am Aufschnitt korrigiert werden. 5. Auch veraltete Dispositionen können unter Umständen wesentlich verbessert werden. Wenn eine kleine offene Stimme entsprechende Weite hat, kann sie in eine gedeckte, umgekehrt eine gedeckte durch Entfernung der Deckung in eine offene verwandelt werden; eine Quinte 1⅓′ oder 2⅔′ läßt sich gegebenenfalls durch Fortrücken der Pfeifen nach der Höhe und Einsetzen der nötigen neuen in der Tiefe in Oktave 2′ und 4′ verwandeln; zwei kleine Schreistimmen können entfernt, ihre Schleifen verbunden und, nachdem die Bohrung richtig hergestellt ist, eine größere Stimme an die Stelle gesetzt werden. 6. Oft soll auch die Stimmenzahl eines Werkes vermehrt werden; wenn dazu Platz ist, kann die Windlade nach hinten verlängert werden, indem man sie am Rahmen anbohrt und die Verlängerung ansetzt. 7. Kurze und gebrochene Oktaven können beseitigt werden, wenn auf der betreffenden Seite der Windlade etwaige blinde Kanzellen benützt werden können oder Platz ist, um einzelne große Pfeifen „auf die Bank" zu setzen; gegebenenfalls können dann die Klaviaturen auch auf den jetzt üblichen Umfang erweitert werden. 8. Endlich wird auch an der Mechanik immer manches zu bessern sein. Ledermuttern, die in den Ge-

[1]) Da dies kostspielig ist, so schlägt Ladegast, Euterpe 1867. S. 64 vor, statt die Kanäle zu erweitern in der Nähe der Windladen einen entsprechenden Magazinbalg (Regulator) anzulegen, der sofort Abhülfe gewähren würde.

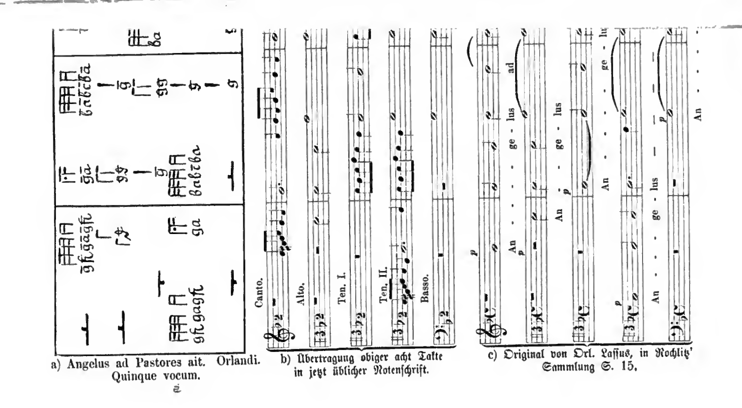
winden rutschen, Stifte und Drähte, die verrostet oder verbogen sind, werden durch neue ersetzt, ebenso abgenützte Fütterung, auch ausgespielte und abgenützte Klaviaturen; das Klappern der Mechanik läßt sich vielleicht durch neue Wellenstifte beseitigen.

Orgelschlagen, der alte Ausdruck für Orgelspielen, der aber im Munde des Volks noch in der Gegenwart lebt und in humoristischem Sinne auch noch in der Schriftsprache gebraucht wird. Man leitet ihn allgemein davon her, daß die alten Orgeln so große und schwerfällige Tasten gehabt haben sollen, daß sie mit Fäusten niedergeschlagen werden mußten. Allein abgesehen davon, daß dies neuerdings bestritten wird, kann man z. B. von schwäbischen Bauern noch heute auch „Klavierschlagen“ oder „Pantalonschlagen“ statt Klavierspielen sagen hören, und das Klavier hatte gewiß nie eine Tastatur, die mit den Fäusten bearbeitet werden mußte.

Orgeltabulatur, deutsche Tabulatur, die aus Buchstaben und einer Anzahl bestimmter Zeichen bestehende Tonschrift der alten deutschen Organisten; ungefähr das, was wir jetzt Partitur nennen. Dieselbe ist aus den schon von Guido von Arezzo zur Bezeichnung der Töne verwendeten sieben gregorianischen Buchstaben a b c d e f g entstanden und wurde von den Organisten vom 15. Jahrhundert an, bis ins 18. herein zur Aufzeichnung ihrer Orgel- und Klavierstücke — die Lautenisten hatten eine eigene Lautentabulatur — verwendet.[1] Als gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien die Generalbaßbezifferung aufgekommen war, bezeichnete man sie zum Unterschied von der Buchstabentabulatur, welche die deutsche Tabulatur hieß, als italienische Tabulatur. In der Orgeltabulatur wurden keine Notenlinien angewandt: man bezeichnete die tiefste Oktave mit großen, die zweite mit kleinen deutschen Buchstaben, die dritte ebenso, aber mit einem kleinen Querstrich über jedem Buchstaben, die vierte endlich mit je zwei Querstrichen; daher kommen die noch heute gebrauchten Bezeichnungen: große, kleine, eingestrichene, zweigestrichene ꝛc. Oktave. Um die chromatischen Halbtöne kenntlich zu machen, fügte man den betreffenden Buchstaben ein abwärts- oder aufwärtsgehendes gekrümmtes Häkchen an, z. B. fis gis = f̨ g̨ oder es as = e̕ a̕. Die Bezeichnung der Notenwerte und Pausen lassen wir den alten Elias Nikolaus Amorbach, „Bürger und Organist in Leipzig zu Sankt Thomas“ erklären, indem wir seinem Tabulaturbuch von 1575 das folgende entnehmen:

---

[1]) Nach Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 186. 187 gehörte die Tabulatur um die Mitte des 18. Jahrh. „unter die abgeschafften Dinge bey der Musik“; doch „konnte nebst der italiänischen sein Vater sie noch so fertig, als ein anderer die Noten“ und „Werckmeister zog sie dem Notensystem vor,“ wenn er sie auch leichter gemacht wissen wollte.



a) Angelus ad Pastores ait. Orlandi. Quinque vocum.

b) Übertragung obiger acht Takte in jetzt üblicher Notenschrift.

c) Original von Orl. Lassus, in Rochlitz' Sammlung S. 15.

Folget allhie die Ordnung des ganzen Claviers, wie es auf Orgeln und andern Instrumenten gebraucht wird.

C D B c d f g b c d f g b c d f g
E F G A H c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a

Nun wollen wir ferner anzeigen, was die Caracteres für Bedeutung und wie sie in diesem Buch gebraucht werden.

. Dieser Punkt allein über einem Buchstaben, bedeut ein Tempus oder Breuem, gilt zween Schlege.

| Bedeut ein Semibreuem, gilt einen Schlag.

⌈ Bedeut ein Minimum, gilt einen halben Schlag.

⌈ Bedeut ein Semiminimum, thun ihr vier einen Schlag.

⌈ Bedeut ein Fusam, gehen ihr acht auff einen Schlag.

⌈ Bedeut ein Semifusam, machen je sechszehn einen Schlag.

⌈ Bedeut ein Semidemifusam, thun ihr zwey und dreissig einen Schlag, sind ungebreuchlich, aber auff ein Tempus können sie kommen.

Ferner ist zu merken; wenn ein Punct neben einem Caractere befunden wird, legt er allwege der Bedeutung des Caracters einen halben Teil zu, als:

|. Bedeut einen ganzen und einen halben Schlag, wenn also noch ⌈ ein halber dazu kömpt, nemlich |. ⌈ so ist das Tempus voll.

⌈. bedeut einen halben Schlag und ein viertel; noch ein viertelschlegige Note dazu: ⌈. ⌈ giebt einen ganzen Tact.

Desgleichen ⌈. gilt anderthalb viertel Schlags, dazu noch eine Fusa: ⌈. ⌈ so hastu einen halben Schlag 2c.

Von Caracteren der Pausen:

Pausa Breuis in der Tabulatur bedeut zween Schlege ▬

Pausa Semibreuis in der Tabulatur bedeut einen Schlag ▬

Die anderen Caracteres pausarum haben von den Caracteribus Notarum keinen Unterschied, ohne allein daß jene über die Noten, diese aber neben und zwischen die Noten gesetzt werden, als:

Pausa Minimae ⌈ gilt einen halben Schlag.

Pausa Semiminimae ⌈ thut ein viertel eines Schlags.

Pausa Fusae ⌈ thut ein halb viertel eines Schlags 2c.

Ferner mögen zur Veranschaulichung der Tabulaturschrift acht Takte einer Motette von Orlandus Lassus von Amorbach „koloriert" und in Tabulatur gesetzt, nebst dem Original aus Rochlitz' Sammlung hier stehen. (Siehe Beilage.)

Orgelwolf, Wolf. Wenn die zwölf Quinten oder chromatischen Halbtöne der Oktave unsres Tonsystems im reinen Verhältnis (3 : 2 Log. 585) addiert werden, so ergiebt sich eine Summe (531441 : 262144 Log. 7020), welche um

das ditonische Komma (531441 : 524288 Log. 20) über die reine Oktave hinausgeht. Da aber die Oktave keinerlei Abweichung duldet, so muß dieser Überschuß auf irgend eine Weise beseitigt werden. In der gegenwärtigen gleichschwebenden Temperatur (vgl. Näheres in diesem Art.) geschieht dies dadurch, daß man jede der zwölf Quinten um $^1/_{12}$ des ditonischen Komma tiefer stimmt — „abwärts schweben läßt" —, wodurch zwar alle Töne schwebend, d. h. unrein werden, dies jedoch so gleichmäßig und daher unmerklich, daß jeder derselben eben dadurch zu jeder Harmonie brauchbar wird. Ältere, ungleichschwebende Temperaturen verteilten den Betrag des ditonischen Komma ungleich auf nur eine oder einige Quinten und erhielten dadurch zwar eine Anzahl ganz reiner Quinten, ihnen gegenüber aber auch eine oder mehrere um so stärker schwebende und bis zur Unbrauchbarkeit unreine. Diese suchte man dadurch, daß man sie in entfernte, selten gebrauchte Tonarten verlegte, möglichst unschädlich zu machen, und in ihnen, sagte man dann, liege der Orgelwolf, oder Wolf. Wurde der ganze Betrag des Komma in eine Quinte gelegt, so war diese natürlich gänzlich unbrauchbar und hieß der alte oder große Wolf; verteilte man dagegen das Komma auf mehrere Quinten, so waren diese zwar immer noch unrein, aber doch in geringerem Grade — das waren dann junge oder kleine Wölfe.[1] — Bei der heutigen gleichschwebenden Temperatur erwartet man von jedem tüchtigen Orgelbauer, daß er diese in einem neuen Orgelwerke so herstelle, daß gar kein Orgelwolf vorhanden ist. Freilich wußte aber schon der alte Adlung, daß dies doch nicht immer nach Wunsch gerät. In diesem Falle, wenn die Temperatur der Quinten nicht so genau getroffen ist, daß die zwölfte als reine Oktav des Ausgangstones erscheint, sagt man auch heute noch, es sei in einem solchen Werk ein Wolf gestimmt.[2]

[1] Gottfr. Silbermann verwendete in seinen Werken noch nicht die gleichschwebende sondern eine ihm eigene ungleichschwebende Temperatur. Die daraus entstehenden Unzukömmlichkeiten schildert G. A. Sorge, Gespräch von der Temperatur 1748. S. 10 in folgender drastischer Weise: „Die Triades: as, c, es; des, f, as; ges, b, des; h, dis, fis sind ganz unleidlich zu hören. Will G-dur in seine Terz H-moll ausweichen, so muß es durch die barbarische Terz fis ais geschehen; will D-dur in seine Sext H-moll, oder in Fis-moll ausweichen, so weisen ihm die fürchterlichen Terzen fis ais und cis ais die Zähne; will A-dur auch nur in seine Quint, die ja immer zur Hand seyn muß, gehen, so fletschet h dis schon das Maul. Es sind also von den 12 großen Tonarten nicht mehr als 2, F-dur und B-dur, deren natürlicher Bezirk (ambitus) nicht von den vier Kettenhunden as c; cis eis; fis ais und h dis angebellet wird. Wiewohl auch diese nicht gar leer ausgehen. — Unter den 12 kleinen Tonarten sind ihrer 3, um der allzukleinen und zur tiefsten Melancholey reizenden Terzen willen den Ohren recht sehr zuwider. — Wer sich auf einer solchen Orgel will hören lassen, der nehme die 4 modos in acht, F-Dur, B-dur, D-moll und G-moll, in den übrigen 20 werden ihm die Orgelwölfe bald ihre Zähne weisen. — Wie klingt die Trias as, c, es mit sich und andern Instrumenten? Nicht anders, als wann der Teufel mit seiner Großmutter ein Duett macht u. s. w."

[2] Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 309. Anm. x. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 965.

— Noch soll auch der Fehler an einer Orgel, „wenn beim Anschlagen zweier übereinstimmender Pfeifen, die nicht gleichmäßig mensuriert oder intoniert sind, sich ein dritter Dissonanzton dazwischen hören läßt,“ Orgelwolf genannt werden.[1]

Ornithoparchus (gräcisiert aus „Vogelsang“), Andreas, ein Musikschriftsteller der Reformationszeit, der, eben als Luther seine 95 Thesen zu Wittenberg angeschlagen und damit den Anbruch einer neuen Zeit angekündigt hatte, ein musiktheoretisches Werk herausgab, in dessen 3tem Buche[2] er selbständig und ohne namhafte Vorgänger die Lehre von den Kirchenaccenten — accentus ecclesiastici, den feststehenden Abbeugungsformeln der Stimme, die der Liturg in den liturgischen Lesetönen, den modus legendi choraliter, zu machen hat — unter Angabe von allgemeinen und besondern Regeln, die er durch zahlreiche Beispiele veranschaulicht, in grundleglicher Weise abgehandelt hat. Nach seiner eigenen Angabe war er ein Ostfranke aus Meiningen, in der zum fränkischen Kreise gehörigen Grafschaft Henneberg,[3] und zählte zu der Klasse der wandernden Gelehrten seines Zeitalters, die sich in etwas freiem Gegensatz zu dem aus den Bahnen der alten klösterlichen Zucht und Wissenschaft längst gewichenen Klosterleben bewegten. Auf Reisen in vieler Herren Länder, auf die er sich nicht wenig zu gut thut,[4] sammelte er sich einen Schatz von Erfahrungen, machte die persönliche Bekanntschaft bedeutender Musikgelehrten und Künstler seiner Zeit und hielt zu Tübingen, Heidelberg, Rostock und Mainz Vorlesungen über den Gegenstand seiner Schrift, für die er überdies die alten und neueren Fachschriftsteller fleißig studiert hatte. Wie Luther empört war über „das handwerksmäßige Gebaren der Kleriker,“ die sich in eitlem „Tönen und

[1] Vgl. Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 30. Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 295. — Nach v. Tommer, a. a. O. und Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VII. S. 424 versteht man jetzt unter Orgelwolf auch das Heulen (vgl. den Art.), das beim Durchstechen (vgl. den Art.) des Windes in eine benachbarte Kanzelle entsteht. Doch meint Werckmeister, a. a. O. S. 29: dies sei „der rechte Wolff nicht,“ vielmehr, „stecke dieses Vitium gemeiniglich in dem Register“ (d. h. in undicht deckenden Schleifen).

[2] Dieses IIIte Buch: „ecclesiasticum declarans accentus“ enthält: Cap. 1. de lande accentus. Cap. 2. de diffinitione ac divisione accentus. Cap. 3. generales regulas accentns depromens. Cap. 4. de regulis specialibus. Cap. 5. de punctis. Cap. 6. de accentn Epistolarum. Cap. 7. de accentu Evangeliorum. Cap. 8. de accentu Prophetiarum. Vgl. Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 364.

[3] In dem „Albnm Academiae Vitebergensis ab a. Chr. 1502—1560.“ Ed. Förstemann. Lips. 1841. p. 64 ist er „im Oktober 1516“ zwar als „Ornithoparchus (Andreas) meningen. arcinm magister tybingen“ (mit der beigefügten Bemerkung: „Fnit mnsicus insignis, Cujns Musica typis excusa est“) inskribiert; allein seiner Angabe gegenüber kann dies nur ein lapsus calami sein.

[4] Mit Emphase erzählt er: In peregrinatione nostra quinque regna, Pannoniae, Sarmatiae, Bohemiae, Daciae, ac utriusqne Germaniae, dioeceses sexaginta tres; urbes ter centum qnadraginta; populorum ac diversorum hominum mores pene infinitos vidimus; maria dno, Balticum scilicet atqne Oceanum magnum navigavimns etc.“

Hören" gehen ließen, wenn sie nach den Kirchenaccenten singen sollten: so spricht Ornithoparchus in noch stärkeren Worten seine Verachtung gegen diejenigen aus, von denen die heiligen Texte beim Gebrauch der ihrer Natur nach ohnehin monotonen Recitationsformeln mißhandelt wurden durch einen Vortrag ohne Verständnis, Sinn und Achtsamkeit.[1]) Sein Werk, das nach Forkel „unter die besten Bücher gehört, die im 16. Jahrhundert erschienen sind," ist:

Musicae activae Micrologus, libris quatuor digestus omnibus musicae studiosus non minus utilis quam necessarius etc. (Am Ende:) Excussum est hoc opus Lipsiae in aedibus Valentini Schumani, mensae januario, anni Virginei partus decimi septimi supra sesquimillesimum (1517), Leoni decimo pontifice maximo, ac Maximiliano gloriosissimo imperatore orbi terrarum praesidentibus. 4°. obl. — Weitere Editionen sind von 1519. 1521. 1533. 1535 und 1540 bekannt; 1609 wurde es von dem berühmten John Dowland ins Englische übersetzt.[2]) Neuerdings hat der verstorbene Pastor Lyra die Lehre des Ornithoparchus von den Kirchenaccenten unter Übertragung derselben auf die deutsche Kirchensprache wieder nutzbar zu machen gesucht.[3])

Ortloph, Wilhelm, um 1840 Stadtkantor an der protestantischen Kirche zu München, hat 1844 in Verbindung mit Johannes Zahn, damals Predigtamtskandidat, Joh. Georg Herzog, damals Stadtorganist, und Friedrich Güll, Lehrer in München, als einen der frühesten Versuche zur Einführung der Choralmelodien nach ursprünglichem Rhythmus herausgegeben:

Evangelisches Choralbuch. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kirchenmelodien älterer und neuerer Zeit in den ursprünglichen Tönen und Rhythmen für den kirchlichen und Privatgebrauch, zunächst aber als Beitrag zu der im Königreiche Bayern bevorstehenden Choralbuchs- und Gesangbuchs-Reform rc. München, 1844. qu. 4°. XVII S. Vorwort und Quellennachweis. S. 1 bis 58 achtzig vierst. Choräle; S. 59—66 Übersicht der Metra und Register.[4]) — Außerdem erschien von Ortloph: Antiphonien zum Gebrauch bei dem öffentlichen festlichen Gottesdienste in protestantischen Gemeinden. München, Fleischmann. —

O selig Haus, wo man dich aufgenommen, Choral. Das schöne Hausstandslied Karl Joh. Phil. Spittas aus seinem „Psalter und Harfe." Pirna, 1833.
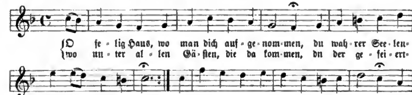
[1]) In der Widmung des IIIten Buchs an Philipp Surus schreibt er: „In choro stantes (nämlich die singenden Kleriker) aut ut asini ad lyram omnino obmutescunt, aut absque lege, modo, ratione vel ut boves ululando concinnem cantum confundunt, fideles a devotione impediunt, in risum et cachinnationem male canendo provocantes etc."
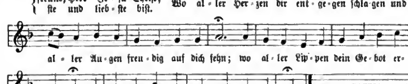
[2]) Vgl. Grove, Dict. I. S. 460. Appendix, Bd. IV. S. 736. Monatsh. für Musikgesch. 1869. S. 19. 20 und S. 47. 48.

[3]) Vgl. dessen bezügliche Schrift in dem Art. „Lyra", sowie eine Abhandlung von Julius Richter in den Monatsh. für Musikgesch. 1878. Nr. 8. S. 105—112.

[4]) Die in diesem Buch Nr. 5. S. 3 stehende neue Melodie von Ortloph zu „Alles ist an Gottes Segen" vgl. man in diesem Art. unsres Werkes Bd. I. S. 27.
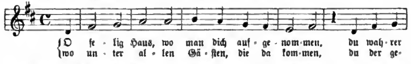
S. 100. 101 hat bereits in viele Kirchengesangbücher der Gegenwart Eingang gefunden.[1]) Als **Melodie** wurden ihm bis jetzt meist ältere Weisen zugewiesen[2]) und einige **eigene Melodien**, die es ebenfalls schon hat, sind noch wenig bekannt. Die **erste**, älteste dieser eigenen Weisen ist wohl die von **C. F. Becker** komponierte, die in seinen „66 vierst. Choralmelodien zu C. J. Ph. Spittas Psalter und Harfe.“ Leipz. 1841. Nr. 41. S. 28 heißt:





fra-gen und al-le dei-nes Winks ge-wär-tig stehn.
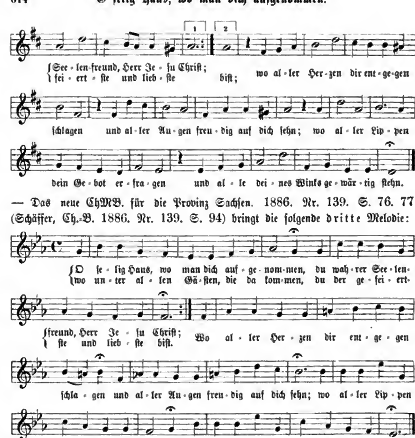
und die im Drei Kant. G.-B. 1868. Nr. 303. S. 420. 421 Aufnahme gefunden hat.[3]) — Eine **zweite** Melodie hat Johannes **Zahn** 1852 gesungen und in seinen „Geistlichen Morgen- und Abendliedern.“ Erlangen, 1852 veröffentlicht; in neuer Redaktion von 1885 nahm er sie sodann in seinen „Psalter und Harfe.“ 1886. Nr. 416. S. 280. 281 auf, und hier heißt sie:



[1]) Vgl. ein Verzeichnis von Gesangbüchern, die das Lied aufgenommen haben, bei Koch, Gesch. des Kirchenlieds VII. S. 242 u. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 199.

[2]) So z. B. bei Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nachtrag Nr. 418. S. 152 (für Neu Merseb. G.-B. Nr. 473) und im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 286. S. 250 die Mel. „**Schmück dich, mein Herz, bereite dich, o Seele**“ aus Königs Harm. Liedersch. 1738. S. 194; im Pfälzer G.-B. 1859. Nr. 698. S. 571—572 die Mel. „**So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen**“ (vgl. den Art.), die aber nur paßt, wenn die Schlußnoten der 5ten und 7ten Zeile verdoppelt werden; im Schles. ChMB. 1880. Nr. 153 S. 40 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 132. S. 155) die Mel. „**Jehovah ist mein Licht und Gnadensonne.**“

[3]) Für den St. Galler Anhang dieses G.-Bs Nr. 387 (vgl. Szadrowsky, Ch.-B. 1873. Nr. 387. S. 158) wurde sie in veränderter Fassung noch zu einem weitern Liede anderen Versmaßes verwendet.



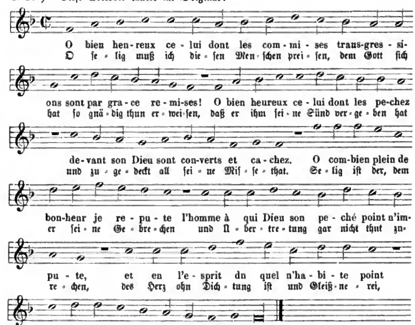
— Das neue ChMB. für die Provinz Sachsen. 1886. Nr. 139. S. 76. 77 (Schäffer, Ch.-B. 1886. Nr. 139. S. 94) bringt die folgende dritte Melodie:

Außer diesen Weisen kommt nun aber für unser Lied noch die Melodie des 32. Psalms aus dem französisch-reformierten Liedpsalter in Betracht:

O selig muß ich diesen Menschen preisen, wie diese nach Lobwassers Übersetzung des Marotschen Psalmliedes gewöhnlich genannt wird. In den ersten Ausgaben des reformierten Psalmbuchs (Straßburg 1539 und 1542) hatte der 32. Psalm eine Weise Straßburger Ursprungs; eine zweite Melodie trat in einer

¹) Im G.-B. für Ost- und West-Preußen 1887. Nr. 595. S. 555—556 erscheint unser Lied in der Rubrik „Geistliche Volkslieder“ mit einer „Eigenen Melodie“ von arienmäßigem Charakter, aber musikalisch so geringwertig, daß sie nichts weniger als „volksmäßig“ genannt zu werden verdient und noch viel weniger kirchlich verwendbar ist. Übrigens steht diese Melodie bei Dölcker, Geistl. Lieder. 1876. Nr. 144. S. 218 bei dem andern Spittaischen Liede „Wie wird uns sein ꝛc.“; es ist also die Frage, welchem von beiden sie zugehört.

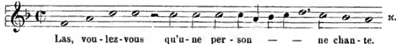
Genfer Ausg. von 1542 an ihre Stelle.[1]) Aber auch sie wurde nicht endgiltig recipiert, sondern erst eine dritte, deren älteste Quelle ist: „Cinquante pseaulmes de Dauid . . . traduictz en vers françois par Clément Marot et mis en musique à voix de contre-poinct egal consonnante au verbe par Loys Bourgeois, à quatre parties. Lyon, chez Godefroy et Marcelin Beringen.“ 1547[2]) Diese Melodie lautet im Original:
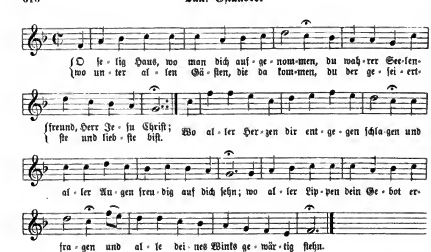


Aus ihr hat Friedrich Silcher 1843 für das Württ. Ch.-B. 1844. 1876, Nr. 155. S. 140 die folgende Choralmelodie zu dem Liede Spittas gebildet:

[1]) Vgl. diese beiden Melodien bei O. Douën, Clément Marot et le Psautier huguenot. Paris, 1878. I. S. 621. 622.

[2]) Nach Riggenbach, Kirchenges. in Basel. 1870. S. 56—58, dem auch Douën, a. a. O. II. S. 431 folgt, wäre die Melodie schon 1542 vorhanden gewesen. Auch Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 218 meint, sie stehe „wahrscheinlich schon in einer Genfer Ausgabe von 1543.“ Außerdem deutet Douën, a. a. O. I. S. 725 auf ihren weltlichen Ursprung hin, indem er aus den „Chansons“, die 1539—1540 bei Pierre Attaignant zu Paris erschienen sind, die Phrase anführt:





Sie hat in Württemberg kirchliche Geltung und ist auch ins Badische Choralbuch (vgl. Vierst. Ch.-B. Lahr 1884. Nr. 78. S. 90—91) übergegangen. Andere, wie z. B. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1311. S. 985 und das neue Ch.-B. der Prov. Brandenburg (Kaweran) 1888. Nr. 133. S. 84, geben die Weise ebenfalls unsrem Liede, halten sich aber mehr an die originale Fassung.

Osiander, Lukas, ein namhafter Theologe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der hier als Choraltonsetzer anzuführen ist. Er war am 16. Dezember 1534 zu Nürnberg geboren. Sein Vater Andreas Osiander (eigentlich Hosemann) war dort Prediger an der Lorenzerkirche und wurde später als Professor der Theologie zu Königsberg (1549) durch seinen Streit über die Rechtfertigungslehre berühmt. Lukas O., der Sohn, erlangte seine wissenschaftliche Schulbildung zu Nürnberg und absolvierte die theologischen Studien an der Universität zu Königsberg so rasch, daß er schon 1555 im jugendlichen Alter von 21 Jahren als Diakonus nach Göppingen im Württembergischen berufen werden konnte. Im württembergischen Kirchendienst verblieb er dann sein ganzes Leben und erreichte in demselben stufenweise die höchsten Würden: 1557 wurde er Superintendent in Blaubeuren (23jährig!), 1562 Stadtpfarrer an St. Leonhard in Stuttgart, 1567 Hofprediger und Konsistorialrat nnd 1596 erhielt er noch den Titel eines Prälaten von Adelberg. Er starb zu Stuttgart am 7. September 1604. — Man war eine Zeit lang geneigt, den anspruchslosen Choralsätzen O.s eine geschichtliche Bedeutung beizulegen, die sie wohl kaum gehabt haben. O. sollte mit denselben der erste gewesen sein, der die Melodie aus dem Tenor in die Oberstimme verlegte und sie in den einfachsten Accorden (nota contra notam) begleitete, um durch solche Vereinfachung die „Verschmelzung des Gemeindegesangs mit dem Kunstgesang" zu ermög-
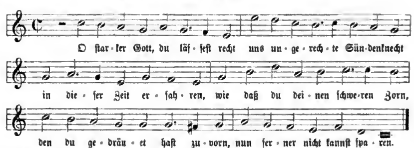
lichen.[1]) Allein Beispiele von der Führung der Melodie in der Oberstimme und einfacher, homophoner Begleitung kommen lange vor Osiander in der Blütezeit des polyphonen Vokalstils schon vor,[2]) und seine Vorrede zeigt denn auch jedem unbefangenen Leser deutlich genug, daß Osiander bei der Abfassung seines Choralwerks nicht ein künstlerisches, sondern ein rein praktisches Ziel im Auge hatte. Die Hebung des kirchlichen Gemeindegesangs strebte er an, und dies nicht dadurch, daß er ihn mit dem Kunstgesang verschmelzen wollte, sondern vielmehr dadurch, daß er ihn von den höheren Kunstformen des Choralsatzes ablöste: die von der Gemeinde gesungene Melodie sollte in Wirklichkeit zur Hauptsache werden, die Chorstimmen aber sollten nur Begleitung sein. Solchem rein praktischen Zwecke opferte er ausgesprochenermaßen und mit Bewußtsein die Rücksicht auf künstlerische Führung der Stimmen namentlich in den Kadenzen und es kann daher seiner Darstellungsweise des Chorals auch nur ein sehr bedingter Kunstwert zuerkannt werden. O.s Werk hat den Titel:

> Fünffzig geistliche Lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise, für die Schulen vnd Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtemberg, also gesetzet, daß ein gantze Christliche Gemein durchauß mitsingen kann. Lucas Osiander, Dr. Würtembergischer Hofprediger. Nürnberg 1586. qu. 4°. — Daß Osiander auch das Psalmenwerk des Sigm. Hemmel 1569 herausgegeben hat, wurde im Art. „Hemmel" (Bd. I. S. 562) bereits angeführt.

O starker Gott, du lässest recht, Choral. Johann Rists Lied „Umb Regen-Wetter" erschien in seinem „Neuer Himlischer Lieder sonderbahres Buch." Lüneburg 1651. 1tes Zehn Nr. 6 mit der folgenden eigenen Melodie von Sigmund Gottlieb Stade:
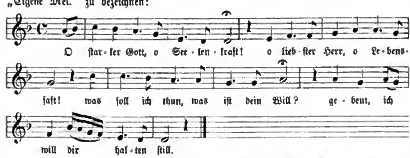
[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 346—349. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. II. S. 358—360. — Auch noch andere Dinge hat man aus Osianders Vorrede herausgelesen. Wenn er z. B. meint, es werde „ein Notdurfft sein, daß die Mensur im Takt nach der ganzen Gemein gerichtet werde und also der Schülerchor sich in der Mensur oder Takt nach der Gemein allerdings richten und in keinen Naten schneller oder langsamer singen soll, denn eine christliche Gemein selbigen Orts zu singen pflegt" — so sieht Koch, a. a. O. II. S. 359 darin einen Beweis für, Palmer bei Herzog, Theol. Real-Encyklopädie X. 1858. S. 726 und Evang. Hymnal. 1865. S. 290 einen solchen gegen das damalige Vorhandensein eines rhythmischen Gemeindegesangs.

[2]) Man denke nur an das bekannteste Beispiel: Heinrich Isaaks „Isbruck ich muß dich lassen" (um 1490 oder noch früher); ferner an die musikalischen Bearbeitungen der Oden rc. des Horaz, Virgil u. a. von Tritonius (Augsburg, Oeglin 1506 und 1507), die „Harmonias poeticas" von Paulus Hofheimer (Nürnb. 1539), und an die Psalmensätze von Baurgeois (Lyon 1547; „à voix de contrepoinct egal consonnante au verbe", wie ausdrücklich dazu bemerkt wird), Goudimel, Lejeune u. a, bei denen auch schon 12 Melodien (nämlich Ps. 28. 30. 34. 35. 40. 43. 61. 81. 86. 127. 129. 146) im Sapran geführt wurden.
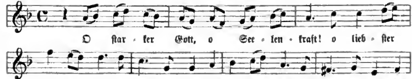


Das Lied fand in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts mehrfach Eingang, war aber gewöhnlich — vgl. z. B. Frankf. Praxis 1680. Nr. 596. S. 742; Lüneb. G.-B. 1694. Nr. 1560. S. 942; Ausg. 1695. Nr. 1561. S. 1300 u. a. — auf die Weise „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" verwiesen, und nur vereinzelt, wie z. B. bei Sohren, Frankf. Praxis 1668 und Musik. Vorschmack. 1683. Nr. 501. S. 655 noch mit seiner eigenen Melodie verbunden.

O starker Gott, o Seelenkraft, Choral. Joachim Neander hatte sein Lied „Der Selbst-Verleugnete unter Gottes Willen" in den „Bundesliedern" 1680. Ausg. 1686. S. 30—33. 1689. S. 16 ff. zunächst auf die „Mel. Ps. 100. Ihr Völcker auff rc." des reformierten Liedpsalters verwiesen, demselben aber zugleich auch die folgende Melodie beigegeben, ohne sie jedoch, wie er sonst that, als „Eigene Mel." zu bezeichnen:
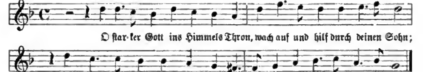


Eine zweite eigene Melodie erhielt das Lied von Georg Christoph Strattner in der Ausg. der „Bundeslieder" von 1691. Ausg. 1700. Nr. 8. S. 26. 27; sie heißt:



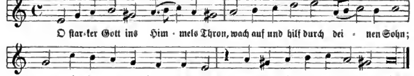


Doch ist keine dieser beiden Weisen in kirchlichen Gebrauch gekommen und das Porstsche G.-B., welches das Lied hauptsächlich fortgepflanzt hat, verwies es schon in der Ausg. von 1711. Nr. 639. S. 557 auf „Nun laßt uns den Leib begraben," eine Verweisung, welche auch im Revid. Porst 1855. Nr. 272, bei Ritter, Ch.-B. 1856 und den andern Choralbüchern, die den Porst berücksichtigen, festgehalten ist.

O starker Gott vom Himmelsthron, Choral. Martin Behembs Lied erschien 1601 in 4 Strophen als ein „Gebet wider den Krieg," dann in der Breslauer „Kirchen- vnd Hauß-Music" 1644 um 4 Strophen erweitert als ein „Betlied umb Schutz wider die Feinde der Kirchen."[1]) Es wird nach einer der Melodien des Versmaßes „Wenn wir in höchsten Nöten sein" gesungen, da zwei eigene Weisen, die für dasselbe vorhanden sind, nicht bekannt wurden. Die erste dieser eigenen Melodien von Kaspar Cramer heißt in dessen Werk „Animae sauciatae medela etc." Erfurt 1641. S. 118:



die zweite von Bartholomäus Helder lautet im Gothaischen Cant. sacrum. II. 1648 (1655). Nr. 74. S. 214:
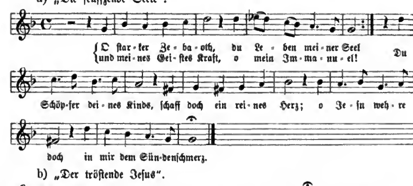


O starker Zebaoth, Choral. Das Doppellied Joachim Neanders — „Der um ein reines Hertz Bittende" und „Der antwortende und erneurende Jesus", von denen das zweite „als eine Antwort auff das erste, einen Vers um den andern gesungen werden" sollte — brachte in den „Bundesliedern" 1680. 3ter Druck 1686. S. 134. 136. 4ter Druck 1689. S. 82 f. auch zwei Melodien mit, von

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. Nr. 447. S. 821—822. Wackernagel, Kirchenlied V. Nr. 281. 282. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 200.

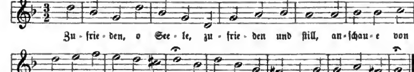
[2]) Vgl. auch Zahn, Melodien I. Nr. 587. 588. S. 162. 163.

denen die erste als „Bekandte Melod.", die zweite aber als „Eigne Melod." bezeichnet ist. Diese Melodien sind:

a) „Die seuffzende Seele".



b) „Der tröstende Jesus".



Sie haben kirchliche Geltung erlangt und stehen mit einzelnen unwesentlichen Abweichungen von der originalen Fassung z. B. bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 358. S. 156; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 277; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 167; Kühnau, Ch.-B. II. 1790. Nr. 164. S. 182—183; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 417. S. 151; Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 328. S. 156—157 u. s. w. — Zwei weitere Melodien, welche Georg Christoph Strattner für diese Lieder gesungen und in der Ausg. der „Bundeslieder" von 1691 (Ausg. 1700. Nr. 35. S. 114—117) veröffentlicht hat, sind nicht weiter bekannt geworden.

Ostern, Ostermusiken. Die Auferstehung des Herrn ist nach 1 Kor. 15, 14—19 diejenige Heilsthatsache, mit der das Christentum überhaupt, mit der die durch Christum vollbrachte Erlösung und die Möglichkeit des Glaubens an ihn, — des Glaubens, der wesentlich und wirklich ein Leben in und mit ihm, ein Anfang des ewigen Lebens in diesem Leben ist —, mit der auch das Wunder der zukünftigen Welterneuerung steht und fällt. Angesichts dieser centralen Bedeutung der Auferstehungsthatsache für die Gegenwart des Heils und seine künftige Vollendung, war es nur natürlich, wenn die Kirche das Osterfest von Anfang an als ihr Hauptfest gefeiert hat. Als solches hat es auch immer der deutschen evangelischen Kirche gegolten und ist in ihr zum Teil durch dreitägige, allgemein aber durch

zweitägige Feier ausgezeichnet worden. Vereinzelt wurden anfänglich selbst die gottesdienstlichen Oster-Ceremonien der mittelalterlich-katholischen Kirche beibehalten, im allgemeinen aber ließ man sie fallen.[1]) Die liturgisch feststehenden Ostergesänge der evangelischen Kirche waren noch bis ins 18. Jahrhundert herein: „Christ lag in Todes Banden" als Graduale und „Victimae paschali" als Sequenz; „Christ ist erstanden" als Hauptlied; „Jesus Christus unser Heiland", „Erschienen ist der herrlich Tag", „Heut triumphieret Gottes Sohn" und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" als weitere Gemeindegesänge (Offertorium rc.); „Also heilig ist der Tag" und „In hoc Paschali gaudio („Für solche österliche Zeit" — Strophe 5 und 6 aus „Surrexit Christus hodie", „Erstanden ist der heilge Christ") als Schlußgesänge.[2]) — In der Nachmittags-Vesper wurde an Ostern die „Historia der Auferstehung Jesu Christi" in harmonistischem Texte nach Analogie der Passionsgeschichte gelesen,[3]) oder aber, wiederum nach Analogie der Passionsmusiken, gesungen. Solcher Ostermusiken sind zunächst zwei anzuführen, die ganz im Stile der älteren Passionen abgefaßt sind: 1. die „Passio et Resurrectio Domini nostri Jesu Christi" von Ant. Scandelli, ein Werk, das in einer Abschrift von 1593 (Bibl. der Landesschule zu Grimma) noch bekannt ist, von dessen österlichem Teile aber Georg Stiphelius (Geistl. G.-B. Jena 1612) bezeugt: „Am heiligen Ostertage wird in unsern christlichen Gemeinden jährlich zur Vesper vor der Predigt gesungen die Auferstehung, wie sie Antonius Scandellus herrlich und wohl gesetzt hat."[4]) 2. die „Auferstehungs-Historia aus den vier Evangelisten zusammengezogen" von

[1]) Die K.-O. der Mark Brandenburg 1540 verlangte: „so soll auch die Osternacht mit der Repräsentation der Auferstehung Christi wie vor alters gehalten werden, und der Ostertag soll neben den folgenden Tagen mit gewöhnlicher Herrlichkeit zugebracht werden." Dagegen bestimmte die Pfalz-Neub. K.-O. Ottheinrichs 1543: „es sollen unterwegen bleiben alle spectacula etc., als am Ostertag mit Umtragung des Bilds der Urständ Christi rc.; man soll auch nicht weihen und segnen Opferstock, noch Tauf, noch Feuer am Osterabend, noch Fladen, Eier, Fleisch am Ostertag rc." Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 545.

[2]) Vgl. z. B. Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchen-Buch. 1714. S. 252—283. — Spitta, Bach II. S. 107 und S. 222 hinsichtlich des Gottesdienstes in Leipzig.

[3]) So z. B. in Pommern nach Dr. Bugenhagens Zusammenstellung. Vgl. Schoeberlein-Riegel, a. a. O.; Schenk, Handagende. 1857. S. 302. Diese Osterhistorie steht im Anhang des Vollhagenschen Gesangbuchs.

[4]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, a. a. O.; Fürstenau bei Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 68, und Monatsh. für Musikgesch. 1877. S. 127. — Spitta, Bach II. S. 420 weiß (mit Bezug auf Leipzig) nicht, an welcher Stelle des Gottesdienstes man die Ostermusik eingefügt habe. Nach Stiphelius und sofern z. B. auch das Sachsen-Weißenf. Ges.- und Kirchen-Buch 1714. S. 266 an ebenderselben Stelle bestimmt: „Wird die Historia von der Auferstehung Jesu Christi musiciret," dürfte dies kaum zweifelhaft sein. Eine Ostermusik von Nik. Adam Strungk (vgl. den Art.) wurde zu Dresden am Osterfeste den 21. April 1688 vor der Nachmittagspredigt „mit allgemeinem Beifall" aufgeführt. Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik rc. in Dresden. I. S. 301.

einem Unbekannten, die in Vopelius' New Leipziger G.-B. 1682. S. 311—365 erhalten ist, aber wahrscheinlich noch aus dem 16. Jahrhundert stammt.[1]) Es kommt diese Musik nur in ihrem Anfang (der „Ankündigung: Die Auferstehung unsers Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird") und ihrem „Beschluß" („Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Herrn. Viktoria!"), zwei fünfstimmigen Chorsätzen, mit den Passionen überein; im übrigen weicht sie insofern von ihnen ab, als der Evangelist nicht Tenor, sondern Baryton singt und die Reden der einzelnen Personen mehrstimmig — Christus vierstimmig, die andern zweistimmig gesetzt sind. — Von weiteren Ostermusiken nennen wir 3. die „Historia der fröhlichen und siegreichen Aufferstehung ꝛc." von Heinrich Schütz 1623. Auch sie hat noch den Zuschnitt des vorgenannten Werkes: harmonistischen Text, einen 6stimmigen Einleitungs- und 9stimmigen Schlußchor; aber die Reden der einzelnen Personen sind zweistimmig, kanonisch konzertierend und mit Generalbaß-Begleitung versehen, und der Evangelist recitiert zwar noch im Kollektenton, bringt aber an den Redeeinschnitten und in gehobeneren Momenten melodisch-charakterisierende Tonbewegungen als malende Elemente hinzu. Damit geht diese Ostermusik „über das Maß der alten Kirchenpassionen hinaus," und wirklich war sie auch vom Komponisten zunächst nicht für die Kirche, sondern dazu bestimmt, „in Fürstlichen Kapellen oder Zimmern umb die Osterliche Zeit zu geistlicher Christlicher Recreation" aufgeführt zu werden.[2]) Gleichwohl kann dieselbe noch nicht, wie Bitter will, als „das erste deutsche Oratorium" betrachtet werden, da sie den Evangelisten als kirchlich-gottesdienstliches Element festgehalten hat. — Weit mehr gehört „zu der Zahl derjenigen Werke, mit welchen sich in Deutschland das Oratorium vorbildete," 4. Andr. Hammerschmidts Oster-„Dialogus" aus seinen „Musikalischen Andachten." Freiberg 1646. III. Nr. 7. Der Text dieser „musikalisch-dramatischen Scene" führt mit Worten der Evangelisten (Mark. 16, 1. Luk. 24, 5. 6. Joh. 20, 2. 13 und 15—17), aber unter Weglassung der erzählenden Partien, die Hauptmomente der Auferstehungsgeschichte vor, und das „kleine Osterdrama" zerfällt in zwei Abschnitte, deren jeder

[1]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. S. 556 fand dies Werk „einem alten Drucke der Passion des Bartholomäus Gese vom Jahr 1588 in anscheinend gleichzeitiger Handschrift angehängt, weder mit des Tonsetzers noch des Schreibers Namen bezeichnet." — Dasselbe ist neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 386. S. 619—647. Bezüglich der Autorschaft vgl. auch die Bemerkungen Otto Kades im Vorwort der Notenbeilagen zu Ambros, Gesch. der Musik. Vter Bd. S. XLVI. — C. F. Becker, Die Choralsammlgn. 1845. S. 99 ist geneigt, in anbetracht der „größeren und breiteren Ausführung der Chöre, der sorgsamen Stimmenverbindung, sowie einzelner harmonischer Wendungen" diese Ostermusik dem Vopelius zuzuschreiben; jedenfalls, meint er, stamme sie aus dem 17. Jahrh.

[2]) Vgl. v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 317. 318 und C. H. Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 59—71. Bei Bitter ist auch die geschichtlich wichtige Vorrede Schützens zu diesem Werk vollständig mitgeteilt. Das ganze Stück ist jetzt neu gedruckt in der Ges.-Ausg. von Schütz' Werken. Bd I.

vom Chor mit dem Osterhymnus „Surrexit Christus hodie humano pro solamine. Alleluja“ beschlossen wird.[1]) — 5. Das „Oster-Oratorium“ von Joh. Seb. Bach, das er etwa um 1736 komponiert haben wird, zeigt den Stil des älteren italienischen Oratoriums, nicht den der deutschen kirchlichen Passions- und Ostermusiken. Der wenig gehaltvolle und stellenweise geschmacklose Text eines unbekannten Verfassers besteht ganz aus freier madrigalischer Dichtung, ohne Verwendung der evangelischen Erzählung und des Kirchenlieds. Die Inferiorität dieser Ostermusik gegenüber den monumentalen Passionsmusiken unsres Meisters sucht Spitta aus der Ordnung des Leipziger Gottesdienstes zu erklären; er sagt: „Für ein umfassendes Werk im Stile der Johannes- und Matthäuspassion ließ der Gottesdienst keinen Raum. In der Vesper wurde das Magnifikat aufgeführt, des Vormittags war nur zu einer Musik im Umfang einer Kantate Zeit, die auch nicht zweiteilig sein durfte, da nach der Predigt immer noch das Sanktus musiciert werden mußte. Augenscheinlich wollte Bach, der Weihnachts-, Passions- und Himmelfahrts-Mysterien schrieb, das Osterfest nicht übergehen. Da er den evangelischen Bericht in der Ausdehnung wie es ihm wünschenswert erschienen sein wird und wie er bei Vopelius behandelt ist, nicht komponieren konnte, mag er, statt ein Fragment daraus zu nehmen, die Form eines italienischen Oratoriums vorgezogen haben, an welche man von vornherein mit andern Ansprüchen herantrat.“[2])

O stilles Gotteslamm, Choral. Vgl. den Art. „Ich freue mich in dir“. Serpilius, „Forts. der Zufälligen Lieder-Gedanken.“ Regensb. 1704. S. 194. 195 berichtet über die Herkunft der Melodie: „A. 1692 hat der damahlige Director Chori Musici Johann Ulich Herrn D. Löschern mit einer sondern Melodey über dieses Weyhnacht-Lied („Ich freue mich in dir“) à doi Sopranen, Basso, 5. in Ripieno, ad placitum con Continuo beehret, und in folio mit Noten drucken lassen.“[3])
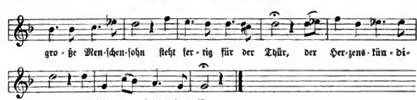
O Sünder, denke wohl, Choral. Diesem seinem Bußlied hatte Joachim Neander in den „Bundesliedern“. 1680. 3ter Druck 1686. S. 98—101. 4ter Druck 1689. S. 56 die folgende erste „Eigene Melodey“ mitgegeben:

O Sün-der, den-ke wohl: du laufst zur E-wig-keit;
nimm dei-ne Zeit in acht, sei im-mer-dar be-reit. Der
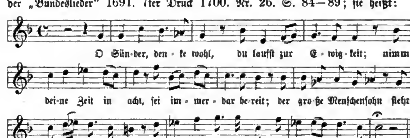
[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 420. 421.

[2]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 422—423. Diese Erklärung ist jedoch kaum durchschlagend. Das schon angeführte Sachsen-Weißenf. Gesang- und Kirchenbuch von 1714 schreibt für den Hauptgottesdienst und die Vesper an Ostern die sämtlichen oben genannten Musikstücke ebenfalls vor und verlangt gleichwohl auch die Ostermusik. — Bachs Osteroratorium ist in der Ausg. der Bach-Ges. Jahrg. XXI. Lief. 3 veröffentlicht.
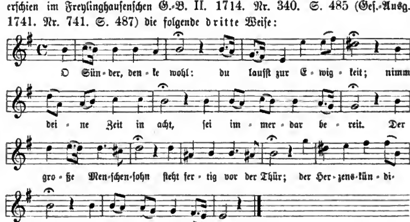
[3]) Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. Suppl. 1886. S. 80. Wetzel, Hymnop. III. S. 468.



Eine zweite Weise von Georg Christoph Strattner erhielt es im 5ten Druck der „Bundeslieder“ 1691. 7ter Druck 1700. Nr. 26. S. 84—89; sie heißt:
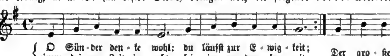


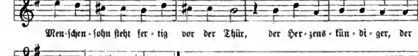
Doch ist keine dieser beiden Melodien in kirchlichen Gebrauch gekommen. — Dagegen erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 340. S. 485 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 741. S. 487) die folgende dritte Weise:



und sie ist unter entsprechender choralmäßiger Stilisierung die kirchliche Weise des Liedes geworden und geblieben. Sie findet sich bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 281 an zweiter Stelle; bei Kocher, Stimmen aus dem Reiche Gottes. 1838. Nr. 623. S. 642—643 und im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 129. S. 114 ist sie auf das Tersteegensche Lied „So gehts von Schritt zu Schritt zur nahen Ewigkeit“ übertragen, während ihr bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 939.

S. 439, Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1107. S. 854—855, u. a. der originale Text belassen ist. — Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 361. S. 156—157 und König, a. a. O. (an erster Stelle) bringen noch die folgende vierte Melodie:

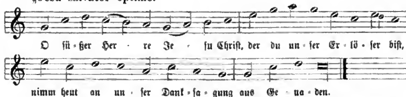




Rich - ter bricht her - für.[1])

O süßer Herre Jesu Christ, Choral. Dies Passionslied von Michael Weiße erschien in dem von ihm herausgegebenen ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. CIIIb mit der folgenden eigenen Melodie (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 1515. S. 398):

„Jesu salvator optime."
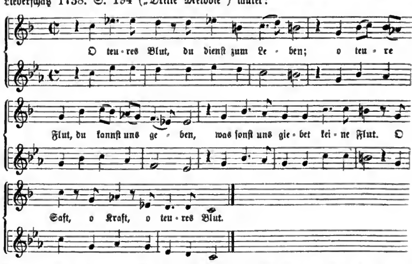


Lied und Melodie waren in allen Gesangbüchern der Böhmischen Brüder bis 1731 fortgepflanzt, auch frühe in den Kirchengesang der deutschen evangelischen Kirche herüber genommen worden, ohne jedoch hier nennenswerte Verbreitung zu erlangen. v. Tucher, Schatz II. Nr. 133. S. 60 und nach ihm Kocher, Zionsharfe I. Nr. 554. S. 257 haben die Melodie neu drucken lassen.[2])

O teures Blut, du dienst zum Leben, Choral. Zu diesem Liede „Über das vergossene Bluth Unsres Heylandes" von Justus Sieber (1658) brachte das Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 175. S. 172. 173 anonym eine erste eigene Me-
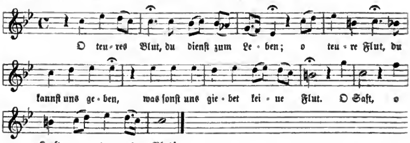
[1]) Parallel-Melodien sind: „Auf, auf, du Christenvolk" aus Freylinghausen, G.-B. II. 1714. N. 97. S. 123. 124, und „O wahrer Gott, der du" (vgl. den Art.) im selben Gesangbuch.

[2]) Bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 1516. S. 398 ist eine zweite Weise für das Lied aus dem Gesangbüchlein der Katharina Zellin. Straßb. 1534. Bog. F. Bl. IIIIb. beigebracht, die aber nicht weiter bekannt geworden ist.

lodie, welche im Original, sowie in der choralmäßigen Fassung bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 194 („Dritte Melodie") lautet:

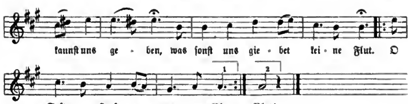


Sie steht auch bei Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 351 (als dritte Melodie des Liedes) und ist bei Dan. Müller, Hessen-Hanauisches Ch.-B. Frankf. 1754 auf „Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen," und bei Tersteegen, Geistl. Blumengärtlein. 1779 auf „O liebe Seele, könntst du werden" übertragen. — Als zu seiner Zeit in Altdorf (im bayerischen Mittelfranken) bräuchlich, giebt dann Dretzel, a. a. O. S. 350 an erster Stelle die zweite Weise:
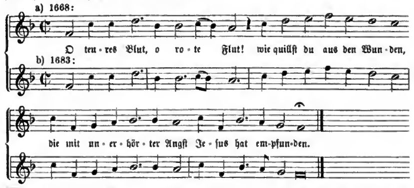


die wohl auf der Grundlage der obigen ersten Melodie gebildet worden ist. Auch sie ist in die schon genannten Choralbücher von König und Müller übergegangen. — Bei Dretzel, a. a. O. S. 350. 351 steht endlich noch die folgende dritte Melodie:

O teu - res Blut, du dienst zum Le - ben; o teu - re Flut, du



König hat sie zu unsrem Lied, während sie Müller wieder auf „Zeuch meinen Geist rc." anwendet.[1])

O teures Blut, o rote Flut, Choral. Dieses ziemlich verbreitete Passionslied von Justus Sieber wurde aus den Strophen 31—33 und 35—39 seines 39strophigen Gesanges „O Gotteslamm, mein Bräutigam" gebildet.[2]) Sowohl das ganze Lied, das einzelne alte Gesangbücher aufnahmen, als unser kürzeres wurde bezüglich der Melodie von Anfang an auf „O Traurigkeit, o Herzeleid" verwiesen und wird auch jetzt noch nach dieser Weise gesungen.[3]) Doch sind für letzteres auch einige eigene Melodien vorhanden. Von ihnen führen wir an: als erste die von Peter Sohren in der Frankf. Praxis piet. mel. 1668. Nr. 238 und deren späteren größeren Ausgaben (a), die dann der Erfinder selbst für sein G.-B. „Musik. Vorschmack." 1683. Nr. 195. S. 255 anders rhythmisierte (b). Sie heißt in beiden Fassungen:
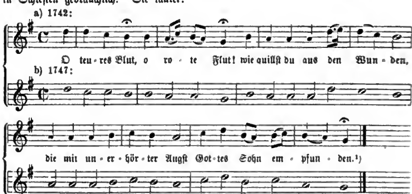


[1]) Noch eine vierte Weise teilt Zahn, Melodien I. Nr. 787. S. 210 mit; dieselbe hat jedoch keinerlei Verbreitung gefunden.
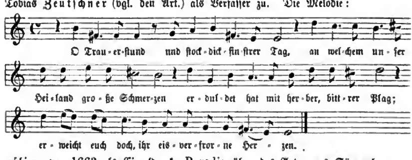
[2]) Bei Olearius, Geistl. Singekunst. 1671. S. 719 „aus seines Amanuensis Unwissenheit." Dort war es auch irrtümlich Simon Dach als Verfasser zugeschrieben, ein Irrtum, der bis in die Gegenwart herein festgehalten wurde, obwohl Sieber in seinen „Geistlichen Oden." 1685. S. 25 sich ausdrücklich gegen denselben verwahrt hatte. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 202.

[3]) Vgl. beispielsweise Porsts G.-B. 1711. Nr. 644. S. 560 und die revid. Ausg. 1855. Nr. 113; Witt, Psalm. sacra 1715. S. 56. Dresdner G.-B. 1762. Nr. 127. S. 93; Alt-

Für die zweite Weise ist nach Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1108. S. 855 und Zahn, Melodien I. Nr. 1921. S. 514. 515 die älteste Quelle ein Manuskript-Choralbuch des Kantors Wagner zu Langenöls 1742. Nr. 647 (a); choralmäßig stilisiert erschien sie dann in Reimanns Ch.-B. 1747. Nr. 62 (b) und wurde so in Schlesien gebräuchlich. Sie lautet:



O Trauerstund und stockdick finstrer Tag, Choral. Dieses in Schlesien übliche Lied „Über Jesu Angst im Garten" gehört samt seiner eigenen Melodie Tobias Zeutschner (vgl. den Art.) als Verfasser zu. Die Melodie:



erschien „vor 1663 als Einzeldruck: Parodia über des Artaxerxes Sängerchor ... von Tob. Zeutschnern. O. O. u. J.",²) wird also wohl ursprünglich zum weltlichen Text erfunden worden sein. Mit dem geistlichen Liede kam sie zuerst in des Martin Janus Passionale melicum 1663 und in Zeutschners „Musicalischer Hauß-

---

mark-Priegn. G.-B. 1861. Nr. 125, und die Ch.-BB. von Ritter für Halberst.-Magdeb. 1856 und für Brandenb. 1859.

¹) Zwei weitere Melodien, die jedoch gänzlich unbekannt geblieben sind, hat Zahn, Melodien I. Nr. 1919. 1920. S. 514 beigebracht: die eine aus J. D. M.(ejer) „Geistl. Seelen-Freud." 1692. S. 69, die andere aus dem Dresdner G.-B. 1694. 1707. Nr. 85.

²) Vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 847. S. 226.

Andacht. Erstes Zehn." Brieg 1667. Nr. VIII; bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1109. S. 856 ist sie choralmäßig umgebildet aus einem „Handschr. Ch.-B. aus Stroppen-Breslau 1781" mitgeteilt.[1])

O Traurigkeit, o Herzeleid, Choral. Als Joh. Rist sein Lied zu Christi Begräbnis — diese „Perle seiner Gesänge, von unübertroffener Zartheit und Innigkeit" — zugleich mit der Melodie in den „Himlischen Liedern". Lüneb. 1641. Ites Zehn. Nr. 3. S. 16 veröffentlichte, fügte er die ausdrückliche Bemerkung bei: „Es ist mir der erste Vers dieses Grabliedes, benebenst seiner andächtigen Melodey, ongefähr zu Handen kommen. Wenn mir denn selbige insonderheit wohlgefallen, als habe ich, dieweil ich der andern Verse gar nicht teilhaftig werden können, die übrigen sieben, wie sie alhier stehen, hinzu gesetzet."[2]) Aber diese Bemerkung, die in den späteren Ausgaben der „Himlischen Lieder" (z. B. Lüneb. 1652. S. 42) weggelassen war, wurde nicht beachtet, und da die Melodien der übrigen Lieder von Johann Schop erfunden waren, so schrieb man ihm bis in die Gegenwart herein auch die unsrige zu.[3]) Jetzt ist für diese in „Himmlische Harmoney . . . Das ist, New Mayntzisch Gesangbuch, darinn die außerlesenste, theils alte theils newe Catholische Kirchengesäng ꝛc. Gedruckt zu Meyntz, Anno M.DC.XXVIII." (1628). Teil II. Nr. 29. S. 276 eine ältere katholische Quelle aufgefunden worden.[4])
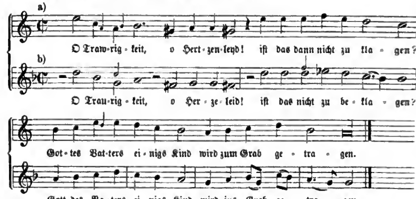
---

[1]) Eine zweite Melodie von Joh. Balth. Reimann, aus dessen Ch.-B. 1747. Nr. 63, die aber als Gemeindegesang nicht verwendbar ist, sehe man bei Zahn, a. a. O. I. Nr. 848. S. 226.

[2]) Vgl. Cunz, Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1855. I. S. 553. Koch, Geschichte des Kirchenlieds III. S. 216. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 205. Wackernagel, Kirchenlied I. S. 725 vermutet, daß Rist das Lied aus dem kath. G.-B. von Corner 1631. S. 472 kennen konnte; allein dort hätte er alle Verse gefunden.

[3]) Bei Heinr. Müller, Geistl. Seelenmusik. 1659. S. 112 steht „N. H.", die Namenschiffer Nik. Hasses unter der Melodie, was z. B. Dr. Im. Faißt veranlaßte, diesen für deren Erfinder zu halten. Auch Christoph Peter, der sie bei Frank, Geistl. Sion 1674. S. 37 auf „O Angst und Leid" übertrug, setzte ihr dort sein „C. P." bei.

[4]) Das Verdienst, diese ältere Quelle aufgedeckt zu haben, gebührt Ludwig Erk, der die Melodie aus derselben in der Euterpe 1860. Nr. 10. S. 176. 177 zuerst mitgeteilt hat. Vgl. auch Erk, Ch.-B. 1863. S. 259. Nach Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. Nr. 223. 224. S. 490 steht Lied und Mel. auch in einem Würzburger G.-B., das 1628 gedruckt, dessen Vorrede aber schon vom 14. Dez. 1626 datiert ist. Das. II. S. 59. — Im Württ. Ch.-B. 1876. S. 215 u. 220 bemerkt Faißt, daß unsre Weise „wohl schon vor dem 17. Jahrh." vorhanden gewesen sei und „möglicherweise aus dem geistlichen Volksgesang vor der Reformation" stamme. Dagegen hat Bäumker, a. a. O. die Angabe Meisters, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. S. 321, daß der katholische „Text des Liedes ohne die Melodie" schon in dem G.-B. von Beutner 1602 stehe, als einen Irrtum bezeichnet. Den latein. Text „Popule mi, quid merui", den die „Syrenes symphoniacae". Cöln 1678. Nr. 39. S. 72 bringen und den Meister, a. a. O. S. 322, Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 456, Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Zugabe in Fol. S. 2 u. a. für den originalen halten, erklärt Bäumker a. a. O. S. 491 für eine „Umschreibung der sog. Improperien aus späterer Zeit."

Wir geben die Melodie a) in der Zeichnung des Mainzer G.-B.s von 1628 und deuten einige Varianten der alten katholischen Gesangbücher in kleinen Noten an; b) in der Zeichnung bei Rist 1641, ebenfalls unter Andeutung einiger Abweichungen in späteren protestantischen Choralbüchern.



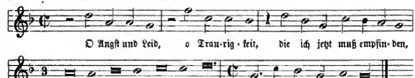
Die sonderbare Mensurationsweise bei Rist (Zeile 3 und 4 nur die halbe Mensur gegen 1 und 2) erhielt sich in den Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts und erst die späteren Choralbücher glichen aus.[1]) — Von Tonsätzen über unsre Melodie für den kirchlichen Chorgesang führen wir an: den aus dem Cant. sacrum Goth. I. 1646. 1651 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 326. S. 542; den von G. Fr. Händel in seiner Passionsmusik von 1716 zur 3. Strophe („O Menschenkind, nur deine Sünd“);[2]) den von Seb. Bach in den „Choralgesängen“. 3. Ausg. 1832. Nr. 57. S. 34, und den von Jul. Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 122. S. 145.[3]) — Noch mag hier eine specielle liturgische Verwendung erwähnt sein, welche unser Lied und seine Melodie im Nachmittagsgottesdienst des Karfreitags oder des Karsamstags gefunden hat und zum Teil noch findet. Zwar die figürliche „Repräsentation der Sepultur“ des Herrn, wie sie in der mittelalterlich-katholischen Kirche Sitte war und z. B. von der Kirchenordnung der Mark Brandenburg noch 1540 verlangt wurde, ist in der evangelischen Kirche frühe abgegangen. Aber die Erinnerung daran blieb im Volke lebendig: in den genannten Gottesdiensten wurde daher am Schluß der Passionsgeschichte von der Grablegung Christi

[1]) Nur die Bayern: Wiener, G.-B. 1851. Nr. 99. S. 79; Layriz, Kern I. Nr. 103. S. 64; Zahn, Ch.-B. 1852. Nr. 132. S. 79 (auch noch Psalter und Harfe. 1886. Nr. 62. S. 41) und Bayr. Ch.-B. 1855. 1860. Nr. 144. S. 89 (G.-B. Nr. 112) haben auch in dieser Sonderbarkeit dem Ristschen Original folgen zu sollen geglaubt.
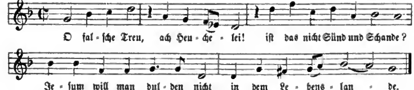
[2]) Vgl. Chrysander, G. Fr. Händel I. S. 441. Widmann, Euterpe 1883. Nr. 7. S. 124.

[3]) Diese vier Tonsätze findet man auch zusammen in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 117 bis 120. S. 84. 85.

gehandelt und der feststehende Gemeindegesang dabei war eben unser Lied, oder auch das andere „Nun giebt mein Jesus gute Nacht" (vgl. den Art.). Während man diese Lieder sang, wurden die Glocken geläutet, was man „dem Herrn Jesu zu Grabe läuten" nannte.[1]) — Eine zweite Melodie von Johann Crüger war von Anfang an sowohl dem Ristschen, als auch dem Liede „O Angst und Leid, o Traurigkeit" von Joh. Franck bestimmt. Sie erschien zuerst in der Praxis piet. mel. 1648. S. 223, dann in dem zugehörigen Chorbuch, den „Geistl. Kirchenmelodien 1649 unter Nr. 20 zu „O Angst und Leid" und unter Nr. 63 zu „O Traurigkeit".[2]) In originaler Fassung lautet sie:



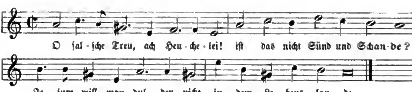
In den verschiedenen Ausgaben der Praxis fortgepflanzt, kam diese Weise auch in einzelne andere Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, wie Quirsfelds Geistl. Harfenklang 1679, Sohrens Musik. Vorschmack 1683. Nr. 419. S. 841 u. a., und steht noch bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 400. S. 167 und König, Harm. Liederschatz 1738 S. 66 (2te Melodie zu „O Traurigkeit"); dann ist sie abgegangen. — Zum selben Versmaß sind noch zwei Weisen vorhanden, die den vorstehenden an Charakter sehr ähnlich, aber ursprünglich zu E. C. Homburgs in älteren Gesangbüchern ziemlich verbreitetem Passionslied „O falsche Treu, ach Heuchelei" gesungen worden sind. Die eine von Werner Fabricius erschien in Homburgs „Geistlicher Lieder Erster Theil". Jena 1659. S. 146 und heißt:



Die andere von Peter Sohren findet sich in den von demselben herausgegebenen Gesangbüchern: der Frankf. Praxis 1668. Nr. 245 und dem Musik. Vorschmack 1683. Nr. 201. S. 266, wo sie lautet:
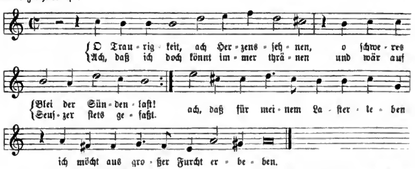
[1]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. S. 486. 487. Wie diese Sitte auch in den Passionsmusiken nachklang, daran erinnert Spitta, Bach II. S. 358. 359.

[2]) Vgl. Bode, Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 70. 71. Zahn, Melodien I. Nr. 1916. S. 513. 514. Bei Zahn Nr. 1917. S. 514 noch eine zweite Weise zu „O Angst und Leid" aus dem Dresdner G.-B. 1694. 1707. Nr. 200. S. 360, die aber nicht weiter bekannt wurde.

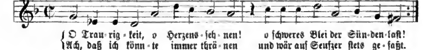


Keine von beiden ist jedoch in kirchlichen Gebrauch gekommen.[1])

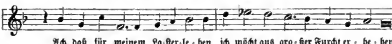
O Traurigkeit, o Herzenssehnen, Choral. Das Lied Johann Francks „Klag unter dem Creutz Christi" erschien schon 1648 mit einer ersten eigenen Melodie von Joh. Weichmann in des letzteren „Sorgenlägerin" 1648. II. Nr. 6 (vgl. Döring, Choralkunde 1865. S. 89). Diese Melodie fand Aufnahme bei Janus, Passion. mel. 1663, im Königsberger G.-B. von Reußner 1675. 1690. 1702, in den größeren Ausgaben der Frankf. Praxis piet. melica 1668 bis 1700 (vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2924. 2925. S. 249. 250); sie heißt bei Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 205. S. 270, wo sie mit „J. W." unterzeichnet ist:



und steht auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 66 als alleinige Weise des Liedes. — Eine zweite Melodie hat der Hauptsänger Francks, Christoph Peter, erfunden. Sie erschien in des Dichters „Geistlichem Sion" 1674. Nr. 11. S. 18, kam von da ins Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 158. S. 176. Ausg. 1690. Nr. 161, wo sie — mit „C. P." unterzeichnet — lautet:

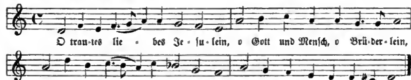


[1]) Über einige neuere Melodien, nach denen „O Traurigkeit" und seine rationalistischen Umbildungen in der Aufklärungszeit gesungen wurden, vgl. man im Art. „So ruhest du, o meine Ruh." — Die sämtlichen Melodien des vorliegenden Versmaßes findet man jetzt zusammengestellt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1915—1935. S. 513—517.
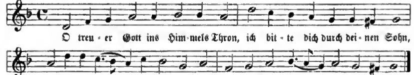


Bei Layriz, Kern III. Nr. 529. S. 95 ist sie neu gedruckt.

O trautes, liebes Jesulein, Choral von Bartholomäus Helder, der auch als Verfasser des Liedes („Auf Weihnachten") gilt. Die Quelle für Lied und Melodie („à 4. Barthol. Helderi") ist das Gothaische Cant. sacrum I. 1646 (1651). Nr. 11. S. 32, wo die Melodie in folgender Zeichnung steht (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 600. S. 166):



Bei Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 64. S. 39. 40 findet sie sich in dreiteiligem, bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 28 in vierteiligem ausgeglichenen Takt; weiter hat sie sich nicht verbreitet. Das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 685. S. 1065 verweist das Lied auf die Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her."
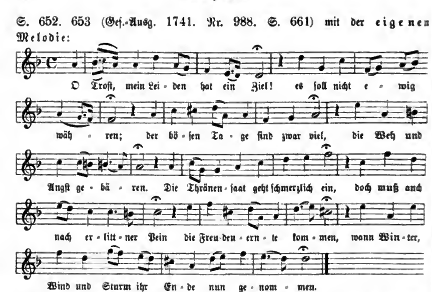
O treuer Gott ins Himmels Thron, Choral. Dies Lied „Von der Buß", wahrscheinlich von Bartholomäus Helder erschien im Gothaer Cant. sacrum. II. 1648 (1655). Nr. 115. S. 466 mit einer eigenen Melodie in vierstimmigem Tonsatz („à 4. Helderi") von Barth. Helder. Diese Melodie lautet (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 617. S. 170):



ist jedoch nicht in kirchlichen Gebrauch gekommen; nur bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 286. S. 416 ist sie samt ihrem Tonsatz erneuert. Das Lied, das noch jetzt Geltung hat (z. B. im Suhlschen G.-B. 1831), wird nach einer der Weisen des Metrums „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" gesungen.

O Trost, mein Leiden hat ein Ziel, Choral. Dieses schöne Trostlied findet sich anonym zuerst in H. G. Neuß' „Hebopfer ꝛc." 2. Ausg. Wernigerode 1703. S. 236; dann im Freylinghausenschen G.-B. IIter Teil 1714. Nr. 452.

S. 652. 653 (Gef.-Ausg. 1741. Nr. 988. S. 661) mit der **eigenen Melodie:**



Diese Melodie hat König, Harm. Liederschatz 1738. S. 362—363 choralmäßig stilisiert, indem er die beiden ersten Zeilen als Aufgesang wiederholt und Zeile 3 und 4 wegläßt; doch hat sie sich in keiner von beiden Formen weiter verbreitet.[1])

Otto, Georg, ein namhafter evangelischer Kirchenmusiker, der 1550 zu Torgau geboren war. An der dortigen Schule war dem Kantor Michael Voigt unter dem 30. September 1563 befohlen worden, wenn „Gott geschickte Knaben gebe und bescheere, so möge er sich mit denselben die Musicam secundum artem zu tradieren und lehren unterfahen,"[2]) und es wird wohl anzunehmen sein, daß O. unter diesen zur Musik „geschickten Knaben" gewesen sei. 1564 bezog er als Alumnus die Schulpforte und um 1570 finden wir ihn als Kantor zu Salza.[3]) Von Salza sandte er 1580 „Cantionen, Mutetten vnd Gesenge" als „Dedicationes" an den Hof zu Dresden ein und bewarb sich zugleich um die dortige Kapellmeisterstelle, die durch den am 18. Januar 1580 erfolgten Tod Antonio Scandellis erledigt war. Er erhielt „10 Thaler zur Verehrung" und ein Antwortschreiben des Kurfürsten August vom 14. Juni 1580, nicht aber die gewünschte Stelle.[4]) Dagegen berief

[1]) König verweist unter seinem Metrum Nr. 585, dessen einzige Weise die vorliegende Melodie ist, auch die Lieder „**Wer ist der, dessen heller Schein**" und „**Der Tod klopft jetzund bei mir an**" (die eigene Melodie dieses Liedes kennt er nicht) auf dieselbe.

[2]) Vgl. Taubert, Die Pflege der Musik zu Torgau. 1868. S. 12.

[3]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 455 nach dem „Chronicon Portense" des Mag. Just. Bertuch. pag. 212.

[4]) Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1878. S. 145. 146, wo das Antwortschreiben mitgeteilt ist.

ihn einige Jahre später, um 1585, der Landgraf Wilhelm IV. von Hessen zu seinem Kapellmeister und zugleich zum Lehrer seines auch musikalisch begabten Sohnes, des nachmaligen Landgrafen Moritz (vgl. den Art.) nach Kassel.[1]) Hier wirkte er dann in ausgezeichneter Weise bis an seinen Tod im Jahr 1620.[2]) — Von seinen Werken, die durchweg noch im älteren Motettenstil geschrieben sind, haben wir hier anzuführen:

1. Introitus totius anni, quinque vocum. Erfurti 1574. 4°. — 2. Geistliche deutsche Gesänge D. Martini Lutheri, Auff die fürnembste Feste vnd sonsten zu singen, Auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, mit fünff vnd sechs Stimmen componieret. Durch Georgivm Ottonem, Fürstlichen Hessischen Capellmeister zu Cassel. Gedruckt zu Erffurdt, durch Georgivm Bawman. 1588. Quer 4°. (24 Gesänge enthaltend). — 3. Novum et insigne opus, continens textus metricos sacros: Festorum, Dominicarum et Feriarum per totum annum, ex mandato illustriss. Principis ac Domini D. Mauritii, landgravii Hessiae etc. a Valentino Geuckio, olim c. s. cubiculario et musico eximio, octo, sex et quinque vocibus inceptum. Denique a morte illius immatura Illustriss. suae Celsit. Opera, per otium et subsecivas horas perfectum et absolutum: et tum vivae voci, tum omnis generis instrumentis optime accommodatum a Georgio Ottone, Chorarcho Hessiaco. Casselis 1603. 4°. Liber primus. Motetarum Festulium octo vocum. Liber secundus. Motetas dominicales sex vocum. Liber tertius. Motetas dierum feriarum quinque vocum. — Drei einzelne Motetten von O. finden sich auch bei Schadaeus, Prompt. mus. IV. Nr. 38. 46. 47.[3])

Otto, Stephan, war nach seiner eigenen Angabe auf einem vom 24. Juni 1632 datierten musiktheoretischen Werk, das Mattheson im Manuskript besaß, „von Freyberg aus Meißen, vor der Zeit in Augsburg der Evangelischen Schulen bey St. Anna der ersten Classe Collab. Cantoris Substit. und des obersten Chors Regente: anitzo aber, wegen der Bekänntnüs des Heiligen Evangelii und Lutheri Catechismi vertrieben.“ Später nennt er sich einen „Schandawischen Phonascus“, wird also dort eine weitere Anstellung gefunden haben.[4]) Mattheson rühmt ihn als

[1]) v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 341 meinte, Otto sei anfangs „Helfer und später Nachfolger“ Jakob Meilands gewesen. Aus unsrem Art. „Meiland“ ist aber zu ersehen, daß dieser schon 1577 zu Celle gestorben war. — Otto erhielt in Kassel „ungefähr 100 Gulden Gehalt nebst Naturalien und seine Kapelle bestand aus 7 Sängern und 15 Instrumentalisten, deren Unterhalt jährlich 3000 Gulden kostete.

[2]) Dies Todesjahr giebt Schillings Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 320, aber ohne Beleg; Walther, a. a. O. und Gerber, Altes Lex. II. S. 51. Neues Lex. III. S. 623. 624 machen keine bezüglichen Angaben.

[3]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musiksammelwerke. 1877. S. 253 und 761. Nach Eitners Angabe ist er dort „Gregorius Otto“ genannt.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 456. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 243. Gerber, Altes Lex. II. S. 51. 52. Neues Lex. III. S. 624.
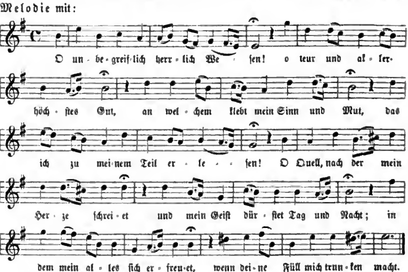
einen für seine Zeit „gründlichen" Musiktheoretiker. Ein Kirchenmusikwerk von ihm erschien unter dem folgenden sonderbaren Titel:

> Kronen Krönlein oder musicalischer Vorläuffer auff geistliche Concert-Madrigal-Dialog-Melo-Symphon-Motet-ische Manier ꝛc. mit III. IV. V. VI. VII. und VIII Stimmen. Sampt einem General Baß, außgesand von Stephano Ottone ꝛc. Freybergk in Meißen, gedruckt und verlegt durch Georg Beuthern. Im Jahr 1648. 4°. 15 Stücke enthaltend.

Otto, Valerius, — vielleicht ein Sohn oder doch ein Verwandter von Valentin Otto, der als Vorgänger Seth Calvisius 1564—1594 das Kantorat an der Thomasschule inne hatte — war 1577 oder 1578 wahrscheinlich zu Leipzig geboren, da ihn der Rat dieser Stadt am 25. Mai 1592 auf seine Kosten als Alumnus nach der Schulpforte sandte. Nachgehends war er Organist an der lutherischen Kirche in der Altstadt Prag[1]) und 1611 nannte er sich auf dem Titel eines weltlichen Musikwerkes außerdem noch „Fürstlich Lichtenbergischer Hofinstrumentist." Von ihm ist das folgende geistliche Musikwerk bekannt:

> Musa Jessaea quinque vocibus ad octonos modos expressa. Lipsiae 1609. Fol.

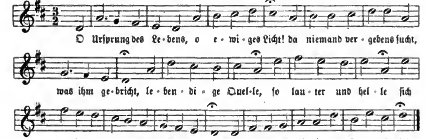
O unbegreiflich herrlich Wesen, Choral. Dieses Lied von Johann Anast. Freylinghausen brachte bei seinem Erscheinen in des Dichters G.-B. II. 1714. Nr. 399. S. 572. 573 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 869. S. 576) die folgende eigene Melodie mit:



[1]) So berichtet Walther, Musik. Lex. 1732. S. 455 nach „M. Justini Pertuchii Chronicon Portense. pag. 272." Vgl. auch Gerber, Neues Lex. III. S. 624. 625.

Sie kam in gleicher Form in das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 431. S. 428. 429 und steht vereinfacht auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 235; weiter hat sie sich nicht verbreitet. Das Lied wird jetzt nach der Weise „Wo ist der Schönste, den ich liebe" gesungen (vgl. z. B. Magdeb. G.-B. Nr. 563), auf welche es übrigens schon Freylinghausen selbst neben der eigenen Melodie verwiesen hatte.

O Ursprung des Lebens, o ewiges Licht, Choral. Auf dies schöne Lied von Chr. Jakob Koitsch war in seiner Quelle, dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1704 die Weise „O fröhliche Stunden" (vgl. den Art.) von Thomas Selle in ihrer ursprünglichen Fassung in Moll übertragen. Dann aber erschien im selben G.-B. Ausg. von 1716. Nr. 356. S. 546—547 diese Melodie in D-dur umgesetzt, und so hat sie sich mit unsrem Liede verbreitet und sich bleibend im Kirchengesang eingebürgert. In dieser Form heißt sie 1716:



Das Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 432. S. 430 bringt dann den Anfang so variiert:

(das weitere gleich)

und die Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 870. S. 577 teilt, indem es auf die 6te und 17te Note eine Fermate setzt, die Melodie in acht Zeilen. Beide Änderungen sind in der Folge fortgepflanzt worden.[1] Zur Verbreitung der Weise verzeichnen wir: König, Harm. Liederschatz 1738. S. 235; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 342; Br.-Ch.-B. 1784. Art 142. S. 109 (1820. S. 162); Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 138. S. 166; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 907. 908. S. 400. 401; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 297. S. 224. 225; Goßners Ch.-B. 1825. Nr. 96. S. 69; Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 78. S. 56. 57; Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 267. S.

[1]) Dagegen hat eine weitere Variante des Anfangs, die bei Thommen, Musik. Christenschatz 1745. Nr. 297. S. 398 steht und unter Weglassung der Durchgangstöne eigentlich kirchlich würdiger als das Original wäre, keine Beachtung gefunden.
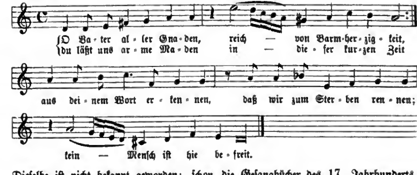
96; ders., Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 330. S. 157; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 221. S. 132; Filitz, Ch.-B. 1847. Nr. 170. S. 106; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 390. S. 339—340; Schles. Mel.-B. 1880. Nr. 143. S. 38 (Schäffer, Ch.-B. 1680. Nr. 123. S. 146); Ch.-B. für das Königr. Sachsen 1883. Nr. 147. S. 85; Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 141 (Schäffer, Ch.-B. 1886. Nr. 140. S. 94. 95); G.-B. für Ost- und Westpreußen. 1887. Nr. 328. S. 307; Ch.-B. für Brandenb. 1888. Nr. 135. S. 85.

O Vater aller Barmherzigkeit, Choral. Dies Gebetslied für die Kirche der Böhm. Brüder erschien in deren drittem G.-B. 1566. Bl. 168 mit der folgenden eigenen Melodie (vgl. Zahn, Melodien I. Nr. 61. S. 22):



die übrigens nach v. Tucher, Schatz II. S. 334 schon im böhm. Kantional der Brüder von 1541 stand. Sie ist bei ihnen bis 1731 fortgepflanzt und bei v. Tucher, a. a. O. II. Nr. 7. S. 3 und Kocher, Zionsharfe I. Nr. 353. S. 161 erneuert worden.
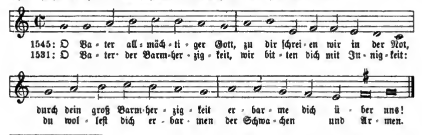
O Vater aller Gnaden, reich von Barmherzigkeit, Choral. Johann Rists Sterbelied erschien in seinen „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch." Lüneb. 1651. S. 104 (IVte Abt. „Das erste Lied") mit einer eigenen Melodie von Jakob Schulz (Prätorius; vgl. den Art.), welche bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 152. S. 166 lautet:



Dieselbe ist nicht bekannt geworden; schon die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, sowie Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 675. S. 981 verweisen unser Lied
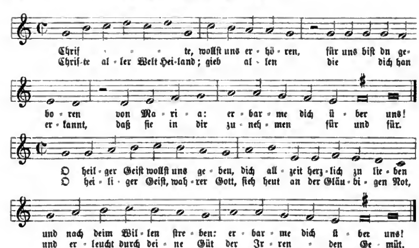
auf die Melodie „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, nach der es auch jetzt noch gesungen wird.[1])

O Vater, allmächtiger Gott, das deutsche liedförmige „Kyrie magnae deus potentiae liberator“ der evangelischen Kirche. Es ist ein sogenanntes Kyrie minus summum, d. h. für die niederen Feste bestimmt, und erschien im evangelischen Kirchengesang zuerst im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. JIa Ausg. 1544. Bl. CLXXVIII in der Rubrik „Betgeseng“ mit dem von Michael Weiße bearbeiteten deutschen Text „O Vater der Barmherzigkeit, wir bitten dich mit Innigkeit“; dann als „Das Kyrie auff natiuitatis“ und mit dem obenstehenden Texten, der ihm in den deutschen Gesangbüchern ausschließlich zu eigen geworden ist, bei Spangenberg, „Kirchengesenge Deutsch 2c.“ Magdeb. 1545. Bl. XXX. Auch bei Melch. Vulpius, G.-B. 1609. S. 34 ist es noch das „Kyrie minus summum auff Weinachten“; bei Michael Prätorius (1607), dessen Satz bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 66. S. 130. 131 neu gedruckt ist, wird es für die Zeit „von Weinachten bis Ostern“ bestimmt; später ging es immer mehr unter die allgemeinen Gebetlieder — „Umb göttliche Regierung“ (Hannovr. G.-B. 1646. Nr. 132), „Gesuchte Gnade vom Gnaden-Throne“ (Ev. Lieder- Theol. oder Lauenb. G.-B. 1755. Nr. 652. S. 391) — über.[2]) Die Melodie dieses Kyrie heißt in ihrer liedmäßigen Stilisierung bei Michael Prätorius:



[1]) König, Harm. Liederschatz 1738. S. 133. 236. 351. 445 hat noch vier andere parallele Weisen. — Von weiteren Liedern gleichen Anfangs führen wir an: 1. O Vater aller Gnaden, du hast mir diese Last, ebenfalls von Joh. Rist, und in derselben oben angeführten Quelle (1651. S. 30. Ite Abt. „Das Fünfte“) mit eigener Mel. von Sigm. Theophil Stade — g | g a a b | a g — erscheinend, auch in den alten G.-BB. ziemlich verbreitet, aber auf die Weise „Aus meines Herzens Grunde“ verwiesen. 2. O Vater aller Gnaden, von Kräften groß, von Herzen treu“, noch ein Lied von Rist aus seiner „Hausmusik“. Lüneb. 1654. S. 250; Mel. „Nun lob mein Seel den Herren.“ 3. O Vater aller Gnaden, wie soll ich loben dich“ von E. C. Homburg, „Geistl. Lieder Erster Theil.“ 1659. S. 78; Mel. „Aus meines Herzens Grunde“. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 208.

[2]) Über das Vorkommen des Textes in ursprünglich 9, später 3, dann allgemeiner in 4 Strophen vgl. Bode, Quellennachweis 1881. S. 245. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 209. 210.



Eine andere Lesart mit dem weiteren Text „O milder Gott, allerhöchster Hort, wir rufen zu dir in unsrer Not“ bringt Layriz, Kern IV. Nr. 11. S. 10 als „Kyrie auf Advent“ aus der Pfalz-Neub. K.-O. 1557. Fol. 98b.[1])

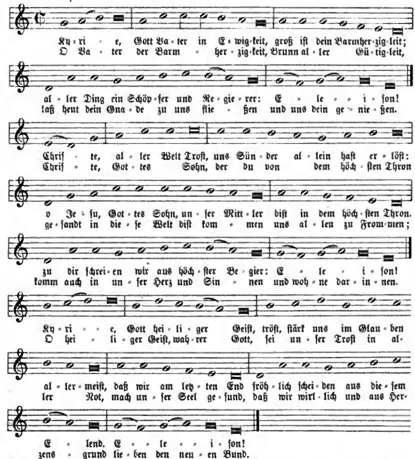
O Vater der Barmherzigkeit, Bronn aller Gütigkeit. Mit diesem von Michael Weiße bearbeiteten deutschen Text erschien im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. AXab („ym thon Kyrie ffons bonitatis“) das mittelalterliche Kyrie summum oder „Kyrie fons bonitatis, pater ingenite“ des Graduale Romanum, und ist mit demselben noch im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 522. S. 246 (1820. S. 372. 373) fortgepflanzt.[2]) Im deutschen evangelischen Kirchengesang war dieses Kyrie hauptsächlich mit dem Text „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit“, dessen älteste Quellen ein Einzeldruck, Wittenberg 1541[3]) und das Lönersche G.-B. Nördlingen 1545. Bog. B1b—B3a ist, allgemein verbreitet. Ein weiterer Text war „Kyrie, ach Vater, allerhöchster Gott, wie klein acht't man doch dein Gebot,“ aus Spangenberg „Kirchengesenge Deudsch ꝛc.“ 1545 mit der Bestimmung für den ersten Advent. Wie die zahlreichen Kyrie über-

[1]) Noch eine dritte, gänzlich abweichende Version der Melodie findet sich in neueren Choralbüchern, z. B. bei Doles, Ch.-B. 1785. Nr. 34; Schicht, Ch.-B. II. Nr 730. S. 327; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 1128. S. 527. 528; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1110b. S. 857—858. — Eine neue Melodie hat Schicht für notwendig gehalten und in seinem Ch.-B. II. Nr. 548. S. 254 mitgeteilt.

[2]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 71. S. 106. Layriz, Kern IV. Nr. 15. S. 14. 15. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 262.

[3]) So nach Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 172; ders., Luthers geistl. Lieder. Nr. 34. S. 102. Vgl. auch Bode, Quellennachweis 1881. S. 244, und Mützell, a. a. O. III. Nr. 535. S. 978.
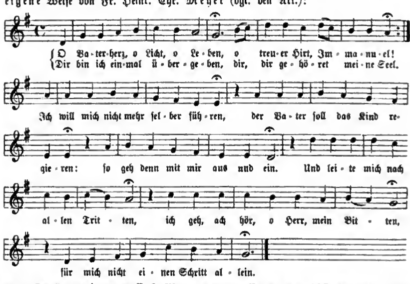
haupt, so ist übrigens auch dieses, das eigentlich den hohen Festen zugehört, mit ziemlicher Willkür verschiedenen kirchlichen Tagen und Zeiten zugewiesen worden. Während es z. B. die K.-O. für Mecklenburg, Wenden rc. 1540 als „Kyrie paschale, angelicum, dominicale“ und Keuchenthal 1573 als „Kyrie nativitatis“ bezeichnen, heißt es schon bei Löner 1545 „das Sontegliche Kyrieeleison“; Schamelius, Lieder-Comment. I. 1724. S. 623 bemerkt dazu: „Kyrie summum wird gesungen von Trinitatis biß auf Weihnachten“ und Gottschald, Univ.-G.-B. 1737 nennt es ein „allgewöhnliches Sonntags-Lied vor der Predigt.“ Seine liturgische Melodie ist:



Bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 61—65. S. 119—130 finden sich fünf Tonsätze über dieses Kyrie, darunter einer von Michael Prätorius, und ein

fünfstimmiger von Joh. Andr. Herbst aus dem Ch.-B. von Erhardi 1659; die übrigen von Friedr. Riegel.

O Vaterherz, o Licht, o Leben, Choral. Dieses in zahlreiche Gesangbücher der Gegenwart übergegangene Lied von Karl Heinr. v. Bogatzky war bei seinem Erscheinen in den Köthnischen Liedern 1736. S. 160 (2te Ausg. 1738. 3te Ausg. 1740. Nr. 64. S. 164—168) auf die Melodie „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" verwiesen und wird nach ihr auch jetzt noch gesungen. — Bei seiner Aufnahme in das Hannöversche G.-B. 1740 erhielt es dort die folgende eigene Weise von Fr. Heinr. Chr. Meyer (vgl. den Art.):
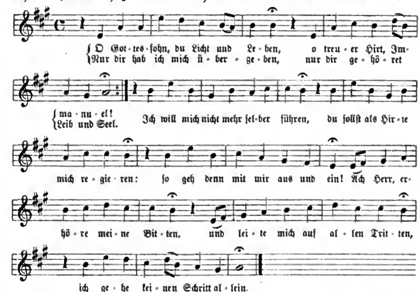


deren Quelle des jüngeren C. L. Meyer handschr. Ch.-B. Nr. 127. S. 146. 147 ist. Sie ist dort als „Nov. Melod. XXVIII. Fr. H. M." verzeichnet,[1]) findet sich bei Böttner, Ch.-B. (1800) 1817. Nr. 120. S. 77. Enkhausen, ChMB. 1846. Nr. 129, und hat in der obenstehenden Fassung in der Hannöverschen Provinzialkirche seitdem kirchliche Geltung. — In Württemberg ist eine zweite Melodie mit unsrem Liede in Gebrauch und jetzt ganz auf dasselbe übergegangen, die von Johann Georg Weller (vgl. den Art.) 1810 zu dem in der rationalistischen Zeit vielgesungenen Liede „Mein Schöpfer, der mit Huld und Stärke" komponiert worden ist.[2]) Ihre Quelle ist eine Handschrift Wellers im Anhang des in
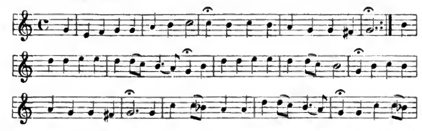
[1]) Vgl. Bode, Quellennachweis über die Lieder und Singweisen des Hannov. und Lüneb. G.-B.s 1881. S. 432.

[2]) Dies Lied, das im Württ. G.-B. 1791. Nr. 46 dem „bad. Hofrat Karl Friedr. Drollinger † 1742, oder Heinr. Kornel. Hecker † 1750" zugeschrieben wird, hat eine ganze Anzahl

der Stadtkirche zu Vaihingen an der Enz (Württemberg) befindlichen Knechtschen Choralbuchs. Sie heißt im Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 191. S. 182:
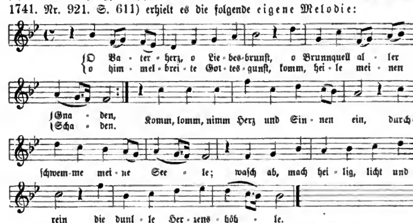


— Noch eine weitere Melodie hat Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1143. S. 490 auf das Lied übertragen. Er überschreibt dieselbe mit „Bierling", und auch Wigand, der sie in seinem Ch.-B. 1844. Nr. 86. S. 66 ebenfalls bringt, meint, sie sei „wahrscheinlich von Bierling komponiert." In Joh. Gottfr. Bierlings Ch.-B. 1789. Nr. 126. S. 66 führt sie den Namen „Herr, den die Sonne und die Erde" und lautet:



eigener Melodien erhalten. Wir führen nur die folgenden an: 1. von Joh. Fr. Christmann 1792, in Knechts Ch.-B. 1799. Nr. LV. S. 62; 2. von Justin Heinr. Knecht 1797, im selben Ch.-B. Nr. CCXII. S. 226. 227; 3. bei Schicht, Ch.-B. II. Nr. 504. S. 226; 4. von Friedr. Silcher 1824, in „Vierst. Ges. der ev. Kirche." Stuttg. 1825. Nr. 21. S. 38 und Nr. 134. S. 246. Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 21. S. 8 („Zu dir erhebt sich mein Gemüte").
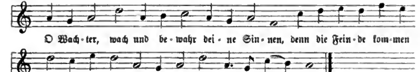


O Vaterherz, o Liebesbrunst, Choral. Ob dies Bußlied, das auch jetzt noch im Gebrauch ist, Gottfried Arnold (1703) als Verfasser zugehöre, ist nicht sicher. Im Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 385. S. 589 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 921. S. 611) erhielt es die folgende eigene Melodie:



Dieselbe findet sich auch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 235 und noch bei Kocher, Zionsharfe I. 1855. Nr. 500. S. 228, aber in den kirchlichen Gebrauch ist sie nicht übergegangen: das Lied wird nach „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit," oder nach „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" gesungen.[1])

O Wächter, wach und bewahr deine Sinnen, Choral. Michael Weißes Lied „Vom Creutz der Kirchen" brachte im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. K. XIIa.b. die folgende eigene Melodie mit (Zahn, Melodien I. Nr. 68. S. 23):
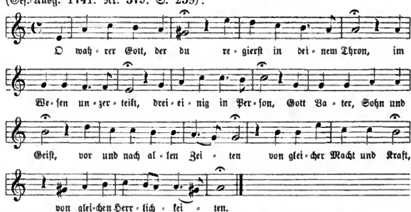


die im Brüdergesang bis 1731 fortgepflanzt wurde.[2]) Sie kam auch in den älteren deutschen Kirchengesang (Eichornsches G.-B. Frankf. a. O. 1569—1604. Mich.

[1]) Vgl. Porsts G.-B. 1711. Nr. 649. S. 563 (Ausg. 1855. Nr. 349) und Ritter, Ch.-B. 1856 (für Alt Magdeb. G.-B. Nr. 589).

[2]) Vgl. v. Tucher, Schatz I. Nr. 491. S. 319. 320. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 96. S. 146—148. Wackernagel, Kirchenlied III. Nr. 370.

Prätorius, Mus. Sion. 1610 u. a.); doch ging sie später in demselben ab, und ist erst neuerdings bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 8. S. 3 (nach Prätorius) und Layriz, Kern III. Nr. 530. S. 95 wieder aufgenommen worden.

O wahrer Gott, der du regierst in einem Thron, Choral. Dies Trinitätslied von Gottfr. Wilh. Sacer erhielt kurz nach seinem Bekanntwerden die folgende eigene Melodie bei Freylinghausen, G.-B. II. 1714. Nr. 144. S. 194 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 379. S. 239):



die in einigen neueren Choralbüchern, wie z. B. Ritter, Ch.-B. für Halberst.-Magdeb. 1856. Nr. 269. S. 97 (für Alt Magdeb. G.-B. Nr. 314), Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1111. S. 858; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 293. S. 132 erhalten ist, ohne daß sie jedoch weiter bekannt wäre.

O Welt, ich muß dich lassen, Choral. Dieses Lied erschien als „Ein Christenlicher abschied von diser Wellt" um 1555 in zwei Nürnberger Einzeldrucken, dann zuerst auch in Nürnberger Gesangbüchern, wie dem Fuhrmannschen 1569. Bl. 287 und den „Christlichen Haußgesengen. Anderes Hundert." Nürnberg, Koler. 1570. Bl. CXLIIb.[1]) In den ältesten Drucken ist es anonym gelassen und erst die Gesangbücher des 17. Jahrhunderts nennen den Reformator Breslaus, Dr. Joh. Hesse, als Verfasser, was seitdem angenommen wird, obwohl der Nachweis seiner Autorschaft bis jetzt nicht erbracht ist.[2]) Es ist das Lied eine Umdichtung des „mindestens aus dem 15. Jahrhundert" stammenden weltlichen Wanderliedes „Innsbruck, ich muß dich lassen" in ein „Wanderlied nach der seligen Ewigkeit"; später kam mehr und mehr die Meinung auf, Hesse habe es für eine bestimmte

[1]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 268. Ders., Kirchenlied III. Nr 1140. Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. Nr. 175. S. 284—286.

[2]) Für Hesses Autorschaft ist namentlich der Hymnologe Serpilius in einer besondern Schrift 1716 eingetreten. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex II. S. 213—215.

Person und einen besondern Fall, „für einen Malefikanten" gemacht.[1]) — Der „thon", die Melodie des weltlichen Wanderliedes ist ebenfalls auf unser Lied übergegangen und unter dessen Namen, sowie als „Nun ruhen alle Wälder" und „O Welt, sieh hier dein Leben" eine der beliebtesten und viel gesungensten Weisen unsres Choralschatzes geworden.[2]) Sie wird als mit dem ursprünglichen Text gleichaltrig angesehen und ist bis jetzt aus der bekannten Liedersammlung Georg Forsters „Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein ꝛc." I. Teil. Nürnb. 1539. Nr. XXXVI. zuerst bekannt. Hier erscheint sie als Diskant eines vierstimmigen Tonsatzes zu „Innsbruck, ich muß dich lassen" von Heinrich Isaak, ein Satz, der nach der allgemeinen Annahme um 1490 geschaffen worden sein soll.[3]) Über ihre Herkunft sind neuerdings eingehende Untersuchungen angestellt worden, die aber noch zu keinem endgiltig entscheidenden Resultat geführt haben: die Melodie wird daher am liebsten als eigentliche Volksweise angesehen und nur von einzelnen Forschern als freie Erfindung Heinrich Isaaks in Anspruch genommen. Da nämlich der Tenor des Isaakschen Satzes in zwei andern Tonsätzen des 16. Jahrhunderts wörtlich benützt gefunden worden ist,[4]) so glaubte Dr. Otto Kade daraus schließen zu sollen, daß dieser Tenor als die Hauptmelodie des fraglichen Satzes, der Diskant — also eben unsre Melodie — aber als die von Isaak frei erfundene Gegenstimme desselben anzusehen sei. Dem gegenüber machte Dr. Im. Faißt geltend: es sei nicht bewiesen, daß der Tenor das ursprüngliche Motiv, somit der Diskant Isaaks Schöpfung sei; viel eher stelle der Diskant, als die unstreitig melodisch entwickeltere, freiere und ausdrucksvollere Stimme, das Motiv, die Hauptmelodie des Isaakschen Satzes dar, und der Tonsetzer könne diesen Diskant als Volksweise überliefert bekommen und die Tenorstimme dazu gesetzt haben.[5]) Die beiden in Frage kommenden Stimmen in Isaaks Tonsatz lauten im Original:
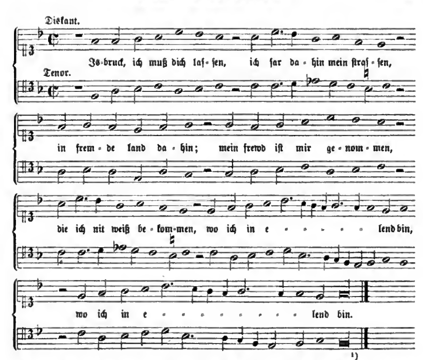
---

[1]) Vgl. Schamelius, Lieder-Komment. I. 1724. S. 748. Olearius, Geistl. Singekunst. 1671. S. 1422. Wetzel, Hymnop. I. S. 423. III. S. 471.

[2]) Die Tradition will, daß Seb. Bach sich einmal dahin ausgesprochen habe, er würde für diese einzige Melodie sein bestes Werk geben. Vgl. Evang. Kirchenztg. 1836. S. 51. Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. S. 334. Koch, Gesch. des Kirchenlieds VIII. S. 591. Ganz ebenso soll sich auch Mozart einmal geäußert haben. Vgl. v. Tucher, Schatz. Probeheft 1840. S. 1. 2. —

[3]) Vgl. z. B. Faißt im Württ. Ch.-B. 1876. S. 215. Worauf Böhme, a. a. O. S. 333 sich stützt, wenn er behauptet, der Satz sei „von Isaak schon um 1475 vierstimmig bearbeitet" worden, ist dort leider nicht zu ersehen.

[4]) Nämlich als Diskant eines Satzes „Ach Gott, ich muß verzagen" von Johann v. Brandt, bei Forster, a. a. O. IV. 1556. Nr. 14, und als Baß eines Satzes „Ach lieb ich muß dich lassen" von Johann Kilian, ebendas. IV. Nr. 18. Letzterer Satz ist abgedruckt in den Monatsh. für Musikgesch. 1871. Nr. 11. S. 181. 182.

[5]) Vgl. die eingehenden bezüglichen Auseinandersetzungen in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. Nr. 6. S. 85—92. 1874. Nr. 4. S. 49—56 und Nr. 6. S. 97. 98. Übrigens meint auch Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 83: „da Isaak die Melodie ungewöhnlicherweise in



[1]
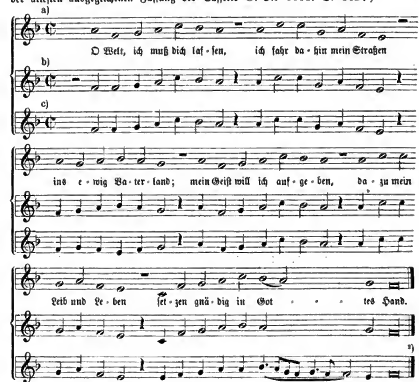
Eine erſte geiſtliche Verwendung unſrer Melodie iſt bis jetzt aus dem folgenden Hinweis des Münchner Cod. germ. 808 vom Jahr 1505 bekannt: „Ein liedlein von ſanndt Anna vnnd Joachim. In dem thon Inſpruck ich muß dich laſſenn." Auch unſer Lied trug von Anfang an (1555) dieſe Tonangabe,[2]) beigedruckt aber wurde ihm die Melodie erſt von 1598 an in David Wolders „New Catechismus Geſangbüchlein" (Hamburg) und dem Eislebener G.-B. vom ſelben Jahr, und zwar in nach Tongang und Rhythmus etwas veränderter Form, die ihr dann — einzelne unweſentliche Varianten und die ſpätere Darſtellung in rhythmiſch ausgeglichener Faſſung abgerechnet — auch geblieben iſt. Wir geben die Weiſe unter a) in der

der Oberſtimme angebracht habe, dürfte ſie eben deswegen für ſeine freie Erfindung, nicht für ein Volkslied anzuſprechen ſein."

[1]) Der ganze Satz Iſaaks iſt mehrfach neu gedruckt; ſo z. B. bei Becker, Hausmuſik. 1840. S. 72. 73. v. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. I. Beiſp. Nr. 100 a. S. 94. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 307 a. S 515. 516. Schletterer, Musica sacra. I. 1882. Nr. 43. S. 64 u. ſ. w.

[2]) Ebenſo zwei andere geiſtliche Umdichtungen: „O Welt, wir müſſen dich laſſen" in einem Vierliederdruck. Dresden 1555 (vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 268), und „O Welt, ich muß dich laſſen" von Henrich Knanſt in ſeinen „Gaſſenhawer, Reuter vnd Bergliedlein, Chriſtlich moraliter, vnnd ſittlich verendert ꝛc." Frankf. a. M. 1571. Nr. XXIII.

Zeichnung des Eislebener G.-B.s 1598. Nr. 166, unter b) in der des Barth. Gesius, „Ein ander New Opus Geistlicher deutscher Lieder ꝛc." II. 1605 (1607). Bl. CXVII, die in der Folge sich am meisten verbreitete, und endlich unter c) in der ältesten ausgeglichenen Fassung des Casseler G.-B.s 1601. S. 442:[1])
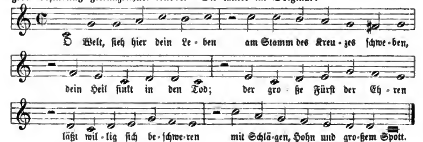


Von Tonsätzen über die Melodie, welche neu gedruckt sind, nennen wir außer dem schon angeführten Originalsatz Heinrich Isaaks noch: einen solchen von Barth. Gesius 1605, bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 563a. S. 827; einen

[1]) Noch andere Umbildungen, wie die bei Schein, Cantional 1627. Nr. 235. Bl. 416b, und bei Jeep, Geistl. Psalmen und Kirchengesänge. 1629. Bl. 251, haben allgemeinere kirchliche Bedeutnng nicht erlangt. Vgl. Zahn, Melodien II. Nr. 2293. S. 63—65.

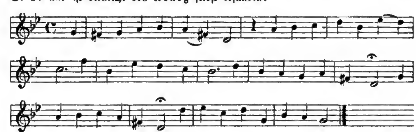
[2]) Der eingänglichen Volksmelodie gegenüber, war von Anfang an nicht zu erwarten, daß noch andere Weisen mit unsrem Liede werden aufkommen können. Es ist denn auch, wie es scheint, nur einmal der vergebliche Versuch gemacht worden, dem Liede eine eigene Melodie zu geben, und zwar von Wolfgang Weßnitzer (vgl. den Art.) im Läneb. G.-B. 1665. Nr. 378. Vgl. dessen Mel. bei Zahn, a. a. O. II. Nr. 2294. S. 65. — Eine andere frei erfundene Melodie mit vierst. Satz von Adam Gumpelzhaimer („Newe teutsche geistl. Lieder." 1591) war nicht für den Gemeinde-, sondern für den Chorgesang bestimmt.

von Mich. Prätorius 1610 bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 100. S. 94, und v. Tucher, Schatz II. Nr. 181. S. 86; den fünfstimmigen von Christoph Demantius 1620 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 307b. S. 516. 517 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 105. S. 76; den Satz Joh. Herm. Scheins 1627 bei Becker-Billroth, Samml. von Chorälen 1831. Nr. 37. S. 64 bis 66, Becker, Hausmusik 1840. S. 72. 73 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 102. S. 74; den Joh. Crügers 1657 bei Erk, Siona I. Nr. 6. S. 4 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 143. 144, und den Satz von Friedr. Riegel für Alt, 2 Tenore und Baß bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. III. Nr. 563b. S. 828 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 101. S. 73. Auch Seb. Bach hat unsre Melodie mit besonderer Liebe behandelt; wir führen von ihm an: die beiden Sätze in der Matthäuspassion 1729, bei Erk, Bachs Choralges. I. Nr. 107. 109. S. 72. 73. und in meinem Ch.-B. I. Nr. 103. 104. S. 74. 75; dann zwei Sätze zu Strophe 15 („So sei nun Seele seine") des Liedes „In allen meinen Thaten" in den Kantaten „Sie werden euch in den Bann thun" (vgl. den Art.) und „Meine Seufzer, meine Thränen" (vgl. den Art.) bei Erk, a. a. O. I. Nr. 110. S. 73. II. Nr. 284. S. 91, endlich einen Satz aus den „Choralgesängen" 1787. IV. Nr. 362. Ausg. 1832. Nr. 363. S. 207, bei Erk, a. a. O. II. Nr. 283. S. 91. Zwei moderne Behandlungen der Melodie von Julius Schäffer stehen in dessen Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 111. S. 131 und im Ch.-B. der Prov. Sachsen 1886. Nr. 142. S. 96.
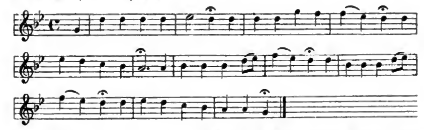
O Welt, sieh hier dein Leben, Choral. Paul Gerhardts Passionslied, das in Johann Crügers Praxis piet. melica. 1648. S. 216 zuerst ans Licht trat, ist zwar im Gemeindebewußtsein der deutschen evangelischen Kirche ganz ebenso untrennbar mit der Melodie „O Welt, ich muß dich lassen" verwachsen, wie etwa „O Haupt voll Blut und Wunden" dies mit der Weise „Herzlich thut mich verlangen" ist. Gleichwohl hat auch unser Lied, wie das eben genannte, einige eigene Melodien erhalten, von denen hier anzuführen sind: 1. die Weise Johann Crügers, die im Berl. G.-B. von Runge 1653. Nr. 76 anonym erschien, in der Praxis piet mel. von 1653 an aber durch die Chiffer „J. C." als Crügers Erfindung gekennzeichnet wurde. Sie lautet im Original:



und hat in älteren Gesangbüchern ziemliche Verbreitung erlangt. Nicht nur in den Berliner und Frankfurter Ausgaben der Praxis (z. B. 1666. Nr. 195. 1668. 1680. Nr. 197. S. 223. 1704. Nr. 222) war sie fortgepflanzt; sie stand auch im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 307. S. 240, bei Quirsfeld, Geistl. Harfenklang 1679, Sohren, Musik. Vorschmack 1683. Nr. 181. S. 226 u. a., dann in den Choralsammlungen des 18. Jahrhunderts, wie Störl, Ch.-B. 1710; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 355. S. 155; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 66; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 79b. S. 58 (1820. S. 80), und ist bei Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 113. S. 70. 71; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 154. S. 144; im Frankf. Ch.-B. 1867 u. a. bis auf die Gegenwart gekommen. — 2. Die folgende zweite Melodie stammt aus Königs Harm. Liederschatz 1738. S. 67 und ist vielleicht von König selbst erfunden:

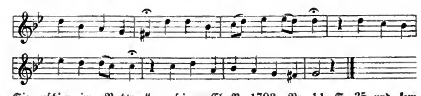


Sie ist neuerdings ans Licht gezogen worden und findet sich im Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 504. S. 466 (zum Lied „Die Herrlichkeit der Erden"), bei Flügel, Mel.-B. zum Vollhagenschen G.-B. 1863, und Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 73. S. 47. — 3. Im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 79c. S. 58 (1820. S. 80. 81) erschien ferner die nachstehende dritte Weise, von C. W. Wolf 1750 erfunden:



die jedoch nur bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 119. S. 53 nochmals gedruckt worden ist. — 4. Von Johann Adam Hiller wurde die folgende vierte Weise komponiert:





Sie erschien im „Nachtrag“ zu seinem Ch.-B. 1793. Nr. 11. S. 35 und kam von da in Schichts Ch.-B. 1819. I. Nr. 352. S. 154—155; Joh. Heinr. Langes Ch.-B. Bremen 1821 und Herings ChMB. Zittau 1825.[1])

O wie mögen wir doch unser Leben, das schöne Bußlied von Heinrich Alberti, erschien in dessen „Dritter Theil der Arien ꝛc.“ Königsberg 1640 (1643). Nr. VI. S. 6 mit einer eigenen Melodie des Dichters, die in ihrer arienhaften Haltung sich nicht für den Gemeindegesang eignete und deshalb auch keinerlei Beachtung gefunden hat. C. H. Sämann, Ch.-B. 1858. Nr. 36 hat sie zwar unter Abstreifung des zopfigen Beiwerks ausgedehnter Fiorituren auf einzelnen Silben und sonstigen Änderungen choralmäßig zu stilisieren gesucht und G. Flügel, Melodienbuch zum Vollhagenschen G.-B. Stettin 1863 sie in dieser Fassung aufgenommen: aber auch so wird sie kaum je Eingang finden und man wird dabei bleiben, das Lied nach einer der Weisen von „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“ zu singen, auf die es von den Gesangbüchern von jeher verwiesen wurde.[2])

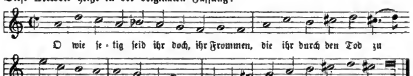
O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen, Choral. Simon Dach hatte sein in der Folge allgemein kirchlich gewordenes Lied 1635 auf den Tod des Königsberger Bürgermeisters Hiob Lebner gedichtet und Bernh. Derschow es zuerst in sein G.-B. Königsb. 1639. S. 73 aufgenommen. — Von den 10 eigenen Melodien, die das Lied nach und nach erhalten hat,[3]) kommen hauptsächlich zwei in Betracht, welche noch jetzt kirchliche Geltung haben. Die erste derselben, von Johann Crüger, trat in der Praxis piet. mel. 3te Ausg. 1648. S. 614, sowie in dem zu diesem Gesangbuch gehörigen Chorbuch „Geistl. Kirchenmelodien“ 1649. Nr. 153 anonym ans Licht und wurde im Berl. G.-B. von Runge 1653.

[1]) Weitere Melodien zu unsrem Lied von Ebeling 1667. Nr. 75, aus dem „Musicalisch Handbuch der geistl. Mel.“ Hamb. 1690. S. 148, dem Dresd. G.-B. 1694. Nr. 74, von Pustkuchen 1810 (in Lippe-Detmold 1884 noch in Geltung), bei Ihme, Halleluja 1888. Nr. 176 (Handschr. aus dem Nassauischen, um 1780?), die aber kirchliche Bedeutung nicht erlangt haben, verzeichnet Zahn, Melodien II. Nr. 2299—2301 und 2305. 2307. S. 66. 68; außerdem unter Nr. 2306. S. 68 auch noch die neue Weise Friedr. Mergners (Paul Gerhardts geistl. Lieder in neuen Weisen. Erl. 1876. Nr. 14), die aber nur für die häusliche Erbauung bestimmt und tauglich ist.

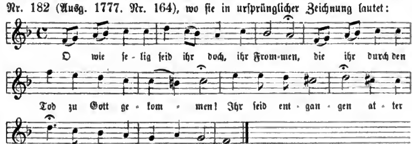
[2]) Vgl. z. B. Sohren, Musik. Vorschmack 1683. S. 1287. Revid. Vorst 1855, Nr. 1069. — Albertis Mel. findet man bei Zahn, Melodien I. Nr. 1582ab. S. 416.

[3]) Man findet diese zehn Melodien jetzt zusammengestellt bei Zahn, Melodien I. Nr. 1583 bis 1592. S. 416—418.

Nr. 357. S. 557 durch die Chiffer „J. Cr." als Crügers Eigentum beglaubigt.[1]) Diese Melodie heißt in der originalen Fassung:



und kam in dieser Form in die der Crügerschen Praxis folgenden Gesangbücher des 17., dann ausgeglichen in die Choralbücher des 18. Jahrhunderts, wie Witt, Psalm. sacra 1715. Nr. 732. S. 392; Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 359. S. 156; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 462; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 30a. S. 26 (1820. S. 35); Kühnau, Ch.-B. I. 1785. Nr. 137. S. 164. 165 u. a. Sie ist jetzt hauptsächlich in Mittel- und Norddeutschland die kirchlich giltige Weise unsres Liedes. Johann Crügers Original-Tonsatz zu der Melodie ist neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 578. S. 872; einen Satz von Seb. Bach aus den „Choralges." 1786. III. Nr. 213. 3. Aufl. 1832. Nr. 213. S. 123 (und mit derselben harmonischen Grundlage auch schon in Schemellis G.-B. 1736. Nr. 611) giebt Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 285. S. 92; außerdem verzeichnen wir noch die neueren Tonsätze von Joh. Friedr. Doles in seinem Ch.-B. 1785. Nr. 201, und von Julius Schäffer, Vierst. Ch.-B. Breslau 1880. Nr. 124. S. 147 und Ch.-B. der Prov. Sachsen. 1886. Nr. 143. S. 96. — Eine zweite Melodie ist süddeutscher Herkunft und auch in Süddeutschland im Kirchengebrauch. Ihre Quelle ist Joh. Georg Stözels Ch.-B. Stuttg. 1744. Nr. 182 (Ausg. 1777. Nr. 164), wo sie in ursprünglicher Zeichnung lautet:
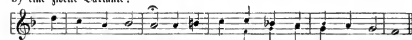


Sie hat unter mehrfachen Änderungen der dritten und vierten Zeile (die Einteilung in fünf Zeilen hatte Stözel in der Ausgabe von 1777 durch Beseitigung der Fer-

[1]) Bis zur Auffindung der Praxis von 1648 galten die „Geistl. Kirchenmelodien" von 1649 als älteste Quelle der Weise. Vgl. Langbecker, Crügers Choral-Melodien. I. 1835. S. 53. Erk, Ch.-B. 1863. S. 259, und gegen v. Winterfeld, Bode in den Monatsh. für Musikgesch. 1873. S. 70.
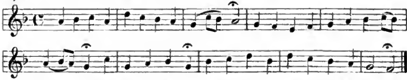
mate auf „Not" auf die gewöhnliche in vier Zeilen reduziert) neuerdings wachsenden Eingang gefunden. Von den fraglichen Änderungen sind anzuführen: a) die der dritten Zeile in:



die wohl von Dr. Konr. Kocher herrührt, da sie sich in dessen „Stimmen aus dem Reiche Gottes." 1838. Nr. 641. S. 658 zuerst findet. Sie kam in das Württ. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 38. S. 36, und in das Frankfurter Ch.-B. von 1867. b) eine zweite Variante:

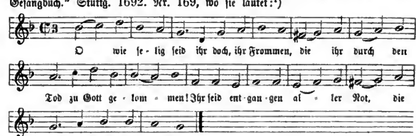


stammt aus dem Baden-Durlachschen Ch.-B. von Fischer 1762 und hat in Baden seitdem Geltung (vgl. Melodien zum Bad. G.-B. 1836. Nr. 48. S. 28 und Bad. vierst. Ch.-B. 1884. Nr. 76. S. 94); auch Schicht, Ch.-B. III. Nr. 1088. S. 469 hat sie recipiert, während das Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 30 b. S. 26 die vierte Zeile noch weiter so geändert hat, wie die kleinen Noten andeuten, worin ihm dann das Basler G.-B. 1854. Nr. 290. S. 325 gefolgt ist. c) eine dritte Fassung endlich ist ein sonderbares Flickwerk, bei dem an die zwei ersten Zeilen unsrer Weise die Schlußzeilen der Melodie angesetzt wurden, welche Justin Heinrich Knecht 1794 für das Lied komponiert hatte. Die Knechtsche Weise heißt in dessen Ch.-B. 1799. Nr. CIII. S. 114:
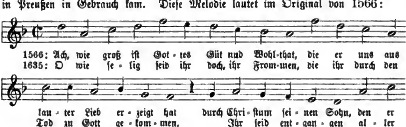


Die Flickarbeit erschien in den „Vierst. Gesängen der ev. Kirche." Stuttg. 1825. Nr. 185. S. 336 und ging von da in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 185. S. 66, in das von Luise Reichardt redigierte Ch.-B. zum Raumerschen G.-B. Basel 1830, das G.-B. von Pfr. Dr. Wiener 1851. Nr. 559. S. 470, Layriz, Kern II. Nr. 287. S. 87 und merkwürdigerweise noch in Kirchenchoralbücher der Gegenwart, wie das Ch.-B. der Prov. Sachsen 1886. Anh. Nr. 12. S. 128, und das Ch.-B. der Prov. Brandenburg (Kawerau) 1888. Nr. 136 A. S. 85 über. — Von den weiteren eigenen Melodien unsres Liedes ist nun nur noch eine zu nennen, weil sie in einige Gesangbücher des vorigen Jahrhunderts, wie in das Württ. Kirchen-G.-B. von 1711, das Anhalt-Bernburgische G.-B. von 1720. 1728 und 1761 und das Baireuther G.-B. von 1733 Aufnahme gefunden hat. Diese dritte Melodie hatte schon v. Winterfeld im „Baaden-Durlachischen Kirchen-Gesang-Buch."

Basel 1733 gefunden; doch ist nach Zahn ihre älteste Quelle Dan. Speers „Choral-Gesangbuch." Stuttg. 1692. Nr. 169, wo sie lautet:[1])
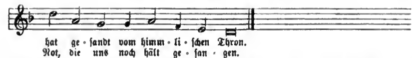


Außer diesen eigenen Weisen kommt nun aber für unser Lied auch noch eine **entlehnte** in Betracht, die mit demselben in Ost- und Westpreußen kirchliche Geltung hat und zu Vopelius' und Seb. Bachs Zeit auch in Leipzig im Gebrauch war. Es ist dies die Melodie „**Ach, wie groß ist Gottes Güt und Wohlthat**", die mit diesem Liede von M. Thamm im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. 65 erschien,[2]) durch das Wittenberger G.-B. von 1573 zu dem Text „**Jesus Christus unser Herr und Heiland, der für uns den bittern Tod** 2c." in den deutschen evangelischen Kirchengesang und durch Johann **Stobäus**, der diese Melodie mit dem Liede fünfstimmig setzte und 1635 bei dem oben genannten Begräbnis, für das es gedichtet war, singen ließ, in Verbindung mit diesem und in Preußen in Gebrauch kam. Diese Melodie lautet im Original von 1566:
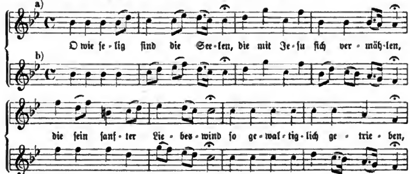


[1]) Vgl. v. Winterfeld, Zur Gesch. heil. Tonkunst. I. 1850. S. 135. Zahn, a. a. O. I. Nr. 1584a. b. S. 417. — Andere eigene Melodien des Liedes, die aber keine kirchliche Verwendung gefunden haben, sind noch: 4. aus Frieses Ch.-B. Hamb. 1712. S. 123 — d e f g a h $\overline{cis}$ $\overline{d}$ $\overline{cis}$ a —; 5. bei Weimar, Ch.-B. 1803. Nr. 225a. S. 194 — e f g g a g a‿h $\overline{c}$‿d $\overline{c}$‿h $\overline{c}$ —; 6. von J. C. **Rüttinger** in seinem handschr. Ch.-B. 1808. Nr. 109 — b a g g $\overline{c}$ a b a‿g fis fis —, auch bei Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 273. S. 154; 7. von F. M. **Gast** in seinem Ch.-B. nach Hiller. Plauen 1867. Nr. 49b — a a $\overline{c}$ $\overline{c}$ f f $\overline{d}$ $\overline{c}$ $\overline{c}$‿b a —; 8. von G. Christ. **Büchner** bei Anding, Ch.-B. 1868. Nr. 509b — b es $\overline{c}$ $\overline{c}$ b as g g f es.

[2]) Nach v. Tucher, Schatz II. S. 335 stand sie bereits im Böhm. Cant. der Brüder von 1541, und nach Döring, Choralkunde 1865. S. 433 ff. auch im polnischen Cant. derselben von 1559.
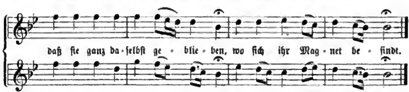


und findet sich zunächst in den preußischen Gesangbüchern, z. B. von Reußner 1675 und 1690, bis herab auf Reinhard-Jensen, Ch.-B. 1828. Nr. 177. S. 127; Markull, Ch.-B. 1845. Nr. 118. S. 100 und das neue G.-B. für Ost- und Westpreußen 1887. Nr. 569. S. 535; dann weiter bei Peter, Andachts-Cymbeln. 1655. Nr. 254; Bopelius. G.-B. 1682; Kühnau, Ch.-B. II. Nr. 165. S. 184 (zu „O wie mögen wir doch unser Leben"); Schicht, Ch.-B. I. Nr. 49. S. 15 (als „Lausitzer Melodie"); Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 258. S. 194. 195; v. Tucher, Schatz II. Nr. 17. S. 7; Layriz, Kern II. Nr. 235. S. 57; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 336. S. 288 u. s. w. — Der fünfstimmige Tonsatz des Johann Stobäus über diese Melodie ist mitgeteilt bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 52. S. 38, und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 579. S. 873—874. Einen trefflichen Satz Seb. Bachs aus den „Choralges." 1786. III. Nr. 219. Ausg. 1832. Nr. 219. S. 127 findet man bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 286. S. 92 und in meinem Ch.-B. II. Nr. 296. S. 95. 96.

O wie selig sind die Seelen, Choral. Das schöne Lied Dr. Chr. Fr. Richters war in seiner Quelle dem Freylinghausenschen G.-B. I. 1704. Nr. 512. S. 302 auf die Melodie „Fröhlich, fröhlich, immer fröhlich" verwiesen.[1]) Eine eigene Weise erhielt es erst in der 5ten Ausg. dieses Gesangbuchs 1710, im Anhang hinter dem dritten Register, unter „Einige theils neue, theils nicht überall bekannte Melodeyen". S. 38. 39. Sie lautet im Original (a); vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. Beisp. Nr. 17. S. 7), sowie in einer Variante (b) des Wernigerod. G.-B.s 1738. Nr. 382. S. 378:
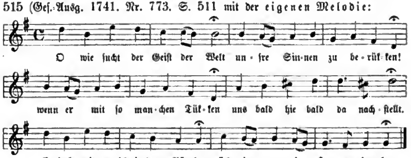


[1]) Bei diesem Liede allegiert das Darmst. G.-B. 1698. S. 446 die Melodie „Immer fröhlich, immer fröhlich", ohne sie mitzuteilen; dagegen bringt sie König, Harm. Liederschatz 1738. S. 359.



Die Fassung unter a) wurde in der Ges.-Ausg. des Freylinghausenschen G.-B.s 1741. Nr. 1274. S. 865 fortgepflanzt: die unter b) aber findet sich mit mehrfachen Abweichungen im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 95a. S. 71 (1820. S. 99); bei Kühnau, Ch.-B. I. Nr. 139. S. 167; Schicht, Ch.-B. III. Nr. 888. S. 392—393; Nr. 890. S. 393; Nr. 911. S. 402; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 156. S. 106; Ritter, Ch.-B. für Brdb. 1859. Nr. 335. S. 161; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 233. 235. S. 206. 207 u. a. — Jetzt wird das Lied meist nach der Melodie „Alles ist an Gottes Segen" gesungen.[1])

O wie sucht der Geist der Welt, Choral. Dieses Lied von Joh. Eusebius Schmidt erschien im Freylinghausenschen G.-B. II. 1714. Nr. 358. S. 514. 515 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 773. S. 511 mit der eigenen Melodie:



die auch im Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 498. S. 501 und bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 314 Aufnahme fand, sonst aber nicht weiter bekannt geworden ist.

O wir armen Sünder, Choral. Das ursprünglich niederdeutsche Passionslied des Hermann Bonnus trug in seiner ältesten Quelle, dem G.-B. des Christian

[1]) Die Wernigerod. Mel. 1767. S. 260 und noch Ritter, Ch.-B. für Magdeb.-Halberst. 1856. Nr. 271. S. 98 haben diese Weise ganz unsrem Liede zugeeignet; auch Dölker, Geistl. Lieder. 1876. Nr. 105. S. 162 giebt ihm eine Melodie, die bei Störl, Ch.-B. 1710 und Stözel, Ch.-B. 1744. Nr. 107 dem Liede „Alles ist an Gottes Segen" zugehört. Layriz, Kern III. Nr. 532. S. 96 wendet auf „O wie selig sind die Seelen" eine weltliche Weise „Auf, o meine Freud und Wonne" von dem jüngeren Johann Georg Ahle (1678) an, die bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. Nr. 138. S. 148 in ihrer originalen Fassung abgedruckt ist.

Adolf Nystad. Magdeb. 1542. Bl. CXXIb (Magdeb. Enchir. 1543. Bl. CLXX) die Überschrift: „Vp de wyse, Och du arme Judas" und war damit auf eine Melodie verwiesen, die im 15. und 16. Jahrhundert allgemein bekannt und viel gesungen war. Sie gehörte, wie es scheint, dem lateinischen Gesang „Laus tibi Christe qui pateris" zu, der refrainartig zwischen die Strophen des Hymnus „Rex Christe, factor omnium" eingeschoben wurde,[1]) und ist bis jetzt aus einer deutschen Bearbeitung dieser beiden Stücke „Eya der grossen liebe" aus dem Ende des 14. Jahrhunderts zuerst bekannt.[2]) Schon dieser und in der Folge verschiedenen andern deutschen Bearbeitungen war die Judasstrophe („der arme Judas", „der Judas") angehängt, welche Hoffmann v. Fallersleben für „den Überrest aus einem alten Osterspiele hält, der sich im Munde des Volks erhielt.[3]) Auf sie ging die Melodie mehr und mehr über, erhielt von ihr den Namen und fand, als unter andern besonders volkstümlich geworden, vielfältige Verwendung zu Parodien und historischen und politischen Liedern, wie sie auch von den Tonsetzern als Grundlage polyphoner Sätze viel benützt wurde.[4]) Im evangelischen Kirchengesang erschien sie als „ein newer armer Judas" mit dem Liede „Ach wir armen Menschen, was hab'n wir gethan" zuerst in „Gantz newe geystliche teutsche Hymnus ꝛc." Nürnb. bei Jobst Gutknecht. 1527. Bl. 23,[5]) wurde anfänglich zu verschiedenen Texten, wie „Lob und Dank wir sagen dir" (Triller 1555), „Lob und Dank sei dir gesagt" (Görlitz 1599), „Lob und Ehr sei dir gesagt" (Leipzig 1603), „Ehre sei dir Christe" (Mich. Prätorius 1607) u. a. gebraucht, um dann immer ausschließlicher auf unser Lied überzugehen, mit

[1]) Hoc canticum intercinitur hymno „Rex Christe factor omnium", in die parasceves" bemerkt Lossius, Psalmodia 1561. Fol. 83. Vgl. Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 345.

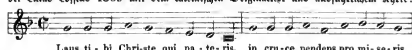
[2]) Aus der Liederhandschr. von Spörl, die in die Zeit zwischen 1392—1400 gesetzt wird (Bibl. zu Wien) und wo die Überschrift lautet: „Zu dem laus tibi Christe in der vinster metten." Vgl. Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 615. Kehrein, Kirchen ꝛc Lieder. 1853. S. 153, sowie den Abdruck der Melodie aus dieser Quelle bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch 1877. Nr. 539a. S. 644.

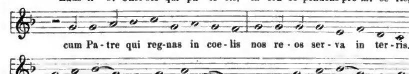
[3]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des Kirchenlieds. 3te Ausg. 1861. S. 230. Bäumler, Das deutsche kath. Kirchenlied. I. 1886. S. 466 zieht ein Responsorium „O Juda, qui dereliquisti consilium pacis etc." als korrespondierenden lateinischen Text heran. — Die zahlreichen deutschen Bearbeitungen sind zusammengestellt bei Bäumker, a. a. O. I. S. 462—465.

[4]) Über solche Parodien — darunter auch eine von Luther in seiner Schrift gegen den Herzog Heinrich v. Braunschweig („Wider Hans Wurst" 1541 bei Walch XVII. S. 2732) — vgl. Böhme, a. a. O. S. 646. 647. Tonsätze über die Weise sind verzeichnet in den Publikationen der Ges. für Musikforschung. Jahrg. IV. Bd. 4. S. 204.

[5]) Vgl. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 96. Nach Koch, Gesch. des Kirchenlieds. I. S. 354. 355 erschien dieses Lied, das er als ein „tiefinniges Bußlied" charakterisiert, gleichzeitig auch in „Etliche newe verdeutschte und gemachte in göttlicher Schrift gegründete christliche Hymnen und Gesänge." Königsberg 1527 (von Speratus besorgt), und nach Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. I. S. 314 hat es sich bis ins 18. Jahrh. herein erhalten. Vgl. dasselbe bei Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 220.

dem sie im allgemeinen kirchlichen Gebrauch geblieben ist. Die Melodie heißt a) bei Lukas Lossius 1569 mit dem lateinischen Originaltext und ausführlichem Kyrie:
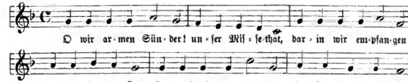




Ky - ri - e - ley - son, Chri-ste - ley - son, Ky - ri - e - ley-son,

Chri-ste — — — au - di nos, sal - - - - - va nos.

b) in choralmäßiger Form mit dem Kyrie von 1527:



daß wir un-ter-wor-fen sind dem ew-gen Tod. Ky-ri-e e-le-i-son.

oder mit dem Kyrie in erweiterter Fassung:

Ky-ri-e e-le-i-son, Chri-ste e-le - i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

An Tonsätzen über die Melodie für den kirchlichen Chorgesang führen wir an: von Joach. Burmeister 1601 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 169a. S. 248. 249; von Hieron. Prätorius 1604 bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 55. S. 33. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 169b. S. 249; von Mich. Prätorius 1607 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 419. S. 254; von Landgraf Moritz v. Hessen 1612 bei Erk und Filitz, a. a. O. Nr. I. 54. S. 32; von Johann Jeep 1629 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 139. S. 216. 217. Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 515. S. 473. 474. — Ein trefflicher Satz von Seb. Bach steht in den „Choralgesängen". Ausg. 1832. Nr. 202. S. 116.

P.

Pachaly, Traugott Immanuel, war am 5. Januar 1797 zu Linderode bei Sorau in der Nieder-Lausitz geboren. Seine Ausbildung zum Lehrer erlangte er im Seminar zu Bunzlau, und nach vollendetem Seminarkursus machte er während weiterer $1^1/_2$ Jahre noch speciell musikalische Studien bei dem seinerzeit als Orgelspieler berühmten Kantor Christ. Benj. Klein (vgl. den Art.) zu Schmiedeberg. Eine erste Anstellung erlangte P. als Kantor und Lehrer zu Gruna bei Görlitz, und von 1826 an wirkte er als Kantor, Organist und Lehrer zu Schmiedeberg im Riesengebirge, wo er dann am 9. April 1853 starb. — Er war „ein einfach bescheidener, kunstbegabter Mann, der durch seine Kirchenkompositionen manches empfängliche Gemüt erbaut, durch sein prunkloses, aber seelenvolles Orgelspiel manches Herz gerührt hat." Von ihm erschienen:

Op. 1. 12 leichte Vorspiele für die Orgel. Bresl., Leuckart. — Op. 2. 12 Vorspiele für die Orgel. Das. — Op. 3. Var. über „Auf meinen lieben Gott", nebst Einleitung und Schlußfuge. Bresl., Weinhold. — Fuge über B A C H für Orgel. Erfurt, Körner. — Op. 4. 24 Choräle für den 4stimmigen Mchor. Das. — Op. 5. Hymne „Groß ist der Herr" für 4 Sstn. und Orch. Bresl., Großer. — Op. 8. Osterkantate für 4 Sstn., Orch. u. Orgel. Bresl., Leuckart. — Op. 10. Weihnachtskantate für 4 Sstn., Orch. und Orgel. Das. — Op. 13. Kantate „Über des Weltalls rc.", für 4 Sstn., Orch. u. Orgel. Erfurt, Körner. — 9. Festkantate „Gott ist der Herr" (zur Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf) für 4 Sstn. und Orch. Breslau, Leuckart. — 10. Pfingstkantate für 4 Sstn. und Orch. Bresl., Großer. — 11. Trauerkantate (auf den Tod Friedrich Wilhelms III.). Erfurt, Körner. — 12. Kantatine: „Gott, ich dank es deiner Güte" für S. A. T. B. nebst oblig. Orgel. Ebendas. — 13. Hymnus nach Ps. 66 (in „Feierklänge rc." Lief. I. Nr. 1). Ebendas.

Pachelbel, Johann, einer der bedeutendsten Meister des Orgelspiels und der Orgelkomposition vor Bach, war am 1. September 1653 zu Nürnberg geboren und erhielt auf der Lorenzer Hauptschule daselbst „in der Latinität und den Humanioribus einen guten Unterricht." Zugleich erlernte er bei „geschickten Leuten" mehrere Instrumente und insbesondere das Klavierspiel bei Heinrich Schwemmer (vgl. den Art.). Um seine Studien fortzusetzen, gieng er 1668 auf die Universität Altdorf, wo er zugleich den Organistendienst versah, 1669 aber nach Regensburg, wo er als Alumnus am Gymnasium poëticum Aufnahme fand. Während seines dreijährigen Aufenthalts in Regensburg genoß er den Musikunterricht des Kaspar Prenz oder Prentz, eines damals berühmten Tonlehrers, der als Kapellmeister des Bischofs von Eichstädt zu Regensburg lebte.[1]) Als sich P. 1672 eine Gelegenheit bot, nach

[1]) Vgl. über ihn Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 249. Gerber, Altes Lex. II. S. 191. 192. Neues Lex. III. S. 765.

Wien zu kommen, benützte er sie und wurde in der Kaiserstadt an der Donau zunächst Vicarius des Organisten an St. Stephan.[1]) Daneben setzte er während seines mehrjährigen Aufenthalts daselbst das Studium der Komposition unter der Leitung und nach dem Vorbilde Joh. Kaspar Kerls eifrig fort. Der Name, den er sich als Orgelspieler gemacht hatte, verschaffte ihm unter dem 4. Mai 1677 die Berufung als Hoforganist zu Eisenach, wo er den trefflichen Joh. Christoph Bach, der seit 1665 „Organist an den Kirchen allhie zu Eisenach“ war, als Kollegen antraf. Doch blieb Pachelbel, obwohl ihm sein anfänglicher Gehalt von 40 Thlrn. schon an Neujahr 1678 auf 60 Thlr. erhöht worden war, nur wenig über ein Jahr in Eisenach; am 18. Mai 1678 ging er auf die ansehnlichere Organistenstelle an der Predigerkirche zu Erfurt über. Und hier blieb er nun 12 Jahre, verheiratete sich 1684 in zweiter Ehe (über die erste ist nichts bekannt) mit der Tochter eines Kupferschmieds Prummert in Erfurt und kam in mannigfache gesellschaftliche Beziehungen, namentlich auch zu mehreren Gliedern der Bachschen Familie.[2]) Erst 1690 zog er wieder weiter und ging als Hof- und Stiftsorganist nach Stuttgart, von wo ihn aber der Einfall der Franzosen unter Melac schon nach zwei Jahren wieder zu fliehen zwang, — seine Bestallung war 1. September 1690, sein „Abschied“, den ihm die Herzogin-Witwe Magdalena Sybilla erteilte, 1. Dezember 1692 datiert.[3]) Doch scheint er Stuttgart schon vor dem letzteren Datum wieder verlassen gehabt zu haben, da er eine neue Bestallung als Organist an der Hauptkirche zu Gotha unter dem 8. November 1692 erhalten haben soll. In Gotha wirkte er noch drei Jahre, bis ihn nach dem am 20. April 1695 erfolgten Tode Georg Kaspar Weckers, der Rat seiner Vaterstadt als „vördersten Organisten“ an die Sebalduskirche zu Nürnberg in die Heimat zurückberief. Nach langer Wanderfahrt war ihm nun noch nahezu 11 Jahre in Nürnberg thätig zu sein vergönnt, dann rief ihn der Tod ab: er starb am 3. März 1706 unter dem leisen Gesang seines Lieblingsliedes „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ in einem Alter von 52 Jahren und 6 Monaten. — P.s hervorragende Stellung in der Geschichte der deutschen kirchlichen Orgelmusik beruht auf seinem Orgelchoral, der eine wesentliche Weiter- und Höherbildung dieser Kunstform bis an die Schwelle Seb. Bachscher Kunst hinan bedeutet. Als P. nach Thüringen kam, fand er dort mancherlei Gebilde der Choral-

[1]) Dieser Organist war aber damals nicht, wie traditionell noch immer — vgl. z. B. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 150 — angenommen wird, Joh. Kaspar Kerl. Der kam erst 1673 nach Wien, gab bis 1680 dort Privatunterricht in der Musik und erhielt erst in diesem Jahr den Organistenposten zu St. Stephan, den er dann bis 1692 inne hatte. Vgl. C. F. Pohl bei Grove, Dict. of Music. II. S. 626. Anm. 2 u. das. S. 15.

[2]) Er war der Pate einer 1680 geborenen Schwester von Seb. Bach, und der Lehrer von dessen ältestem Bruder Joh. Christoph Bach (vgl. den Art.). Vgl. Spitta, Bach I. S. 106 und 172.

[3]) Diese Daten hat Prof. Dr. Faißt aus den Akten des Württ. Staatsarchivs eruiert. Vgl. Ritter, a. a. O. I. S. 150 Anm.

behandlung auf der Orgel bereits vor. Aber diese, den praktischen Zweck, in die Stimmung des kirchlichen Gemeindegesangs einzuleiten, verfolgend, suchten diesem Zweck auf gar verschiedenem Wege zu dienen und waren zu irgend einer bestimmteren formellen Gestaltung noch nicht vorgedrungen. P. brachte aus Wien einen an südlichen Meistern gebildeten Sinn für einheitlich gestaltete größere Formen mit und stellte sich nun die Aufgabe, den reichen Inhalt des kirchlichen Chorals seinem Formideal so zu verschmelzen, daß derselbe in „seiner vollen Bedeutung für den protestantischen Kultus und in seiner Beziehung zum subjektiven Empfinden des Einzelnen zur künstlerischen Darstellung komme.“ In wie trefflicher Weise er diese Aufgabe zu lösen verstanden hat, ist in dem Art. „Orgelchoral“ bereits des näheren dargelegt worden.[1]) — Auch in seinen freien Orgelstücken, seinen Toccaten, Fugen u. s. w. erscheint P. als ein Meister, der einem höheren Ideal festen Blickes zuschreitet. Am „besten beweisen dies seine Toccaten; denn während er im allgemeinen ihren auf Glanz und Bravour und Entfaltung breiter Harmonie-Massen gerichteten Charakter unangetastet ließ, hat er sich doch von dem bunten Vielerlei an langsamen und bewegten, fugierten und nicht fugierten, einfachen und passagenreichen Sätzen, was sonst ihren Inhalt zu bilden pflegte, abgewendet. In stetiger Bewegung, meist an einer oder einigen Figuren motivisch sich fortspinnend, rauschen die besten und größten seiner Toccaten dahin, gewöhnlich über wenigen langgehaltenen Pedal-Orgelpunkten.“ — Einen minder bedeutenden Nebenzweig Pachelbelscher Kunst stellen seine kirchlichen Vokalkompositionen dar. Zwar verleugnen auch sie in manchem einzelnen Zug den Meister nicht, im ganzen aber kommen sie über den Kreis der älteren deutschen Kirchenkantate nicht hinaus und reichen auch innert desselben an manche Werke Buxtehudes z. B. nicht immer hinan.[2]) — Von P.s Werken sind zu seinen Lebzeiten nur wenige durch den Druck veröffentlicht worden;[3]) jetzt ist eine ziemliche Anzahl derselben durch Neudruck zugänglich gemacht. Wir führen an:

[1]) Vgl. darüber auch noch Spitta, Bach I. S. 106—116. v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. II. S. 632—642. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 150. 151. Doch vermochten die beiden letztgenannten Schriftsteller Pachelbel deswegen nicht vollkommen gerecht zu werden, weil sie seine Choralarbeiten nur von dem beschränkten Gesichtspunkt des praktischen Choralvorspiels aus betrachtet haben. —

[2]) Ob Pachelbel wirklich der Erfinder der Melodie „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ sei, wie v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 627. 628 mit so viel Mühe zu beweisen gesucht hat, wird erst in dem Art. über diese Melodie näher zu untersuchen sein.

[3]) Von solchen werden genannt: 1. Musikalische Sterbens-Gedanken aus vier variierten Chorälen bestehend. Erfurt 1683. Quer-Fol. — 2. Choräle zum Präambulieren. Nürnb. 1693. Quer-Fol. 8 Stücke. — 3. Hexachordum Apollinis, aus VI sechsmal variierten Arien. Nürnb. 1699. Qu. 4°. — 4. Musikalische Ergötzung aus sechs verstimmeten Partien von zwey Violinen und Generalbaß. Nürnb. 1691. Fol. (Das „verstimmeten“ dieses Titels hat man neuerdings in „vierstimmigen“ korrigiert, aber es wird wohl „umgestimmte Violinen“ sagen wollen, was in jener Zeit öfters praktiziert wurde). — Über

1. 97 verschiedene Orgelkompositionen in Musica sacra. Bd. I. für Orgel. Herausgeg. von Franz Commer. Berl., Bote & Bock. Nr. 48—144. S. 71 ff. — 2. Stücke in Körners „Orgelvirtuos." Nr. 7. 38. 42. 138b. 144. 147. 177. 178. 234. (Eine Ges.-Ausg. der Orgelkompositionen P.s, die Körner einmal angekündigt hat, ist über ein erstes Heft nicht hinausgekommen.) — 3. einige Orgelstücke in andern Sammlungen, wie Riegel, Praxis org. 1869. Nr. 50 u. 53, Ritter, a. a. O. II. Nr. 82. 83. 84. 85. 86. S. 127—138 u. a. — 4. Gesangstücke: Musica sacra. Bd. III. herausg. von Commer. Nr. 15. S. 65. „Tröste uns Gott". Für 2 S. 2 A. 2 T. 2 B.; Nr. 16. S. 72 „Singet dem Herrn ein neues Lied." Für 8st. Chor. — Bei v. Winterfeld, a. a. O. II. Beisp. S. 196—202: Nr. 219a. b. c. „Was Gott thut, das ist wohlgethan"; Nr. 220 „Voller Wunder, voller Kunst"; Nr. 221 „Wohl euch, die ihr in Gott verliebt"; Nr. 222 „Auf werte Gäst', heut muntert euch."[1])

Der älteste Sohn Johann Pachelbels:

Pachelbel, Hieronymus Wilhelm, war 1685 zu Erfurt geboren und in der Musik der Schüler seines Vaters, der ihn zu einem tüchtigen Orgel- und Klavierspieler bildete. Er wurde Organist zu Wehrd bei Nürnberg, dann 1706, eben als sein Vater starb, an der Jakobikirche in Nürnberg selbst, und rückte hier endlich 1725 auf die Organistenstelle an St. Sebald vor.[2]) — Von ihm sind folgende Musikwerke bekannt geworden:

Präludium und Fuga in C-dur. — Fuge aus F-dur. — Musikalisches Vergnügen, bestehend in einem Praeludio, Fuga und Phantasia sowohl auf die Orgeln ꝛc. Nürnberg 1725.[3])
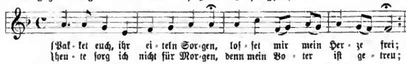
das Pachelbels Namen tragende handschr. „Tabulaturbuch" der Bibl. zu Weimar, das durch Goethes Briefwechsel mit Zelter. 1834. III. S. 423—426 bekannt geworden ist, vgl. man v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 636—642. Spitta, a. a. O. I. S. 120 und Ritter in den Monatsh. für Musikgesch. 1874. Nr. 8. S. 119—125.
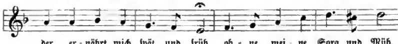
[1]) Sonst sind an verschiedenen Orten, wie Busbys Gesch. der Musik II. S. 681, Fischhof, Klassische Studien für Pf Heft 15 u. s. w. auch noch einige Klavierwerke von Pachelbel zu finden. Vgl. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben. 1870. S. 145. 146.

[2]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 719. Daselbst S. 566 wird noch ein zweiter Sohn Johann P.s, Johann Michael Pachelbel, genannt, der zu Nürnberg als Instrumentenmacher lebte und als Verfertiger von den „Nürnbergisch Geigenwerk" genannten Instrumenten einen Namen hatte. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 249 macht uns auch noch mit einer Tochter Johann P.s und Schwester der beiden Vorgenannten bekannt, von der er sagt: sie sei „eine sonderbar künstliche Jungfer gewesen, auf welche der Vater ein Ansehnliches mit aller Lust gewandt, und die ihn mit ihren seltenen Wissenschaften nnd Kunststücken sehr ergötzt habe."

[3]) Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 150. Anm. urteilt über dieses Werk: „es spinnt sich mehr fort, als daß es sich entwickelt, enthält auch mehr klavier- als orgelmäßige Passagen, und entbehrt durch ein übertriebenes Spielen mit dem Echo alles Ernstes. Eine Fuge in G über ein Thema, worin der erste Ton achtmal hintereinander in Sechzehnteilen wiederholt wird, kommt nicht über Tonika und Dominante hinaus."

Packet euch, ihr eiteln Sorgen, Choral. Dieses Lied Heinr. Georg Neuß' erschien in dessen „Hebopfer zum Bau der Hütten Gottes." Lüneb. 1692. S. 316. IIte Klasse. 8tes Zehn. Nr. 9 mit der die Entstehungszeit andeutenden Unterschrift „An. 88" und einer eigenen Melodie, die wohl vom Dichter selbst erfunden ist. Lied und Melodie fanden Aufnahme im Freylinghausenschen G.-B. II. Teil 1714. Nr. 539. S. 777 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1151. S. 775), letztere auch noch bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 281, ohne aber weitere Verbreitung zu erlangen. Die Melodie heißt bei Freylinghausen:
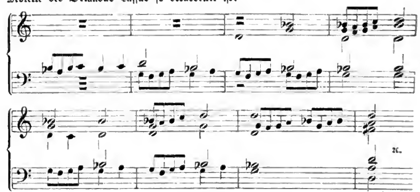




Paix, Jakob, ein Organist des 16. Jahrhunderts und „einer der Matadore der Afterkunst des Kolorierens," war nach der Inschrift eines Porträts, das ihn 1583 33 Jahre alt nennt, 1550 zu Augsburg geboren.[1]) Er entstammte einer wahrscheinlich ursprünglich belgischen Musikerfamilie, von deren Gliedern wir zwei durch ihn kennen lernen: seinen Vater, Peter Paix, der am 22. Februar 1567 als Organist zu St. Anna in Augsburg starb, und einen Ägidius (Gilis) Paix, wahrscheinlich dessen Bruder und also Oheim des Jakob Paix. Dieser selbst muß in seiner Jugend eine tüchtige allgemeine und musikalische Bildung genossen haben, denn er erscheint unter seinen Genossen, den Koloristen, als der musikalisch weitaus gebildetste. Als er 1583 sein Tabulaturbuch herausgab, war er Organist zu Lauingen, einem Städtchen an der Donau im jetzigen bayrischen Kreis Schwaben und Neuburg.[2]) Seine übrigen musikalischen Werke erschienen alle in der Zeit von 1583—1590, und man will aus dem Umstand, daß nachher nichts mehr von ihm bekannt geworden ist, schließen, daß er schon um 1590 gestorben sei. — Paix' Tabulaturbuch, das im ganzen 56 Sätze (52 nummerierte und 4 als Beigaben nicht gezählte) enthält, von denen 29 geistlichen (Motetten und 6 Choräle), die übrigen weltlichen (Lieder und Tänze) Inhalts sind, zeigt die „Koloratur"[3]) in ihrer ganzen

[1]) Vgl. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VI. S. 426. 427. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 126 nennt 1556 als sein Geburtsjahr.

[2]) Er selbst schreibt „Lougingen", andere „Lauchingen", Gerber, Altes Lex. II. S. 64 „Launingen."

[3]) Über die „Koloratur" und die „Koloristen" vgl. die Abhandlung A. G. Ritters in der Allg. musik. Ztg. 1869. Nr. 38—40. S. 297—299. 305—307. 313—316. Ders., Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 111—139. Ambros, Gesch. der Musik III. S 437 438. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. 1878. S. 133—136.

Armseligkeit. Durch das ganze dicke Buch hindurch wird im wesentlichen eine einzige Figur verwendet und ohne irgend welche erkennbare Rücksicht auf Form und Ausdruck den Vokalsätzen rein mechanisch-äußerlich aufgeklebt, um sie zu instrumentalen umzugestalten. Ein Beispiel bieten gleich die ersten Takte des Buches, wo eine Motette des Orlandus Lassus so verarbeitet ist:



Nur eine Förderung und Erweiterung der Technik mag zunächst dieser handwerksmäßigen Weise zuerkannt werden; auch das macht Ambros für sie noch geltend, daß „als man endlich anfing die ziellos irrlichtelierenden Passagen mehr in thematischem Sinn zu gestalten, gerade sie es war, die zu einer lebhafter figurierten, anregenderen Musikart führte." — Jakob Paix' Werke sind:

1. Ein Schön Nutz vnnd gebreuchlich Orgel-Tabulatur. Darinnen etlich der berümbten Komponisten beste Moteten, mit 12. 8. 7. 6. 5 und 4 Stimmen außerlesen, dieselben auff alle fürneme Festa des gantzen Jars, vnd zu dem Chormas gesetzt. Zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder, Pass' è mezzo vnd Däntz, alle mit großem fleiß Kolorirt. Zu trewen dienst den liebhabern diser Kunst, selb Korrigiert vnd in Truck verwilligt. Von Jacobo Paix Augustano, diser zeit Organist zu Laugingen. In Verlegung Georgen Willers. Getruckt bei Leonhart Reinmichel, Fürstl. Pfaltz. Buchtrucker zu Laugingen. Cum Gratia & Privilegio. M.D.XXCIII. Fol. — 2. Missa ad imitationem Motetae: in illo tempore Joann. Montanis quatuor vocum. Lauingen 1584. 4°. — 3. Missa parodia ad imitationem moduli Mutetae: Domine da nobis, Thomae Crequillonis, senis vocibus. Lauingen 1587. 4°. — 4. Selectae, artificiosae et elegantes fugae duarum, trium quatuor et plurimum vocum, partim ex veteribus et recentioribus musicis collectae, partim compositae a Jacobo Paix etc. Lauingae 1587. 4°. — 5. Thesaurus

1) Ein vollständiges Stück von Paix, freilich „von den unwesentlichen Koloraturen gereinigt und auf seine wahrscheinliche Urgestalt zurückgeführt" findet man bei Ritter, a. a. O. II. Nr. 67. S. 105. 106 (Choral „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort"), eine „Aria di Canzon francese" unter Nr. 66. S. 105.

motettarum . . . neuerlesner zwei und zwanzig herrlicher Motetten &c. Straßb. 1589. Fol. — 6. Missae Helveta artificiosae et elegantes fugae II. III. IV et plurium vocum. Lauingae 1590. 4°. — 7. Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchen-Historien von der Musik, daß dieselbe fleißig in den Kirchen und Häusern getrieben, und ewig soll erhalten werden. Lauingen 1589. 4°. —

Palme, Rudolf, Organist und Musikdirektor zu Magdeburg, ist am 23. Oktober 1834 zu Barby a. Elbe geboren. Sein Vater, der dort Lehrer und Organist war, erteilte ihm den ersten Unterricht in der Musik; später absolvierte er einen Kursus am Lehrerseminar zu Magdeburg. Von 1856 an aber widmete er sich dem Studium der Musik unter der Leitung des Domorganisten A. G. Ritter, blieb dann als Musiklehrer in Magdeburg und wurde 1862 zugleich Organist an der H. Geistkirche, welche Stellung er jetzt noch inne hat. P. besitzt eine bedeutende künstlerische Fertigkeit im Orgelspiel, hat sich auch in mehreren größeren Werken als tüchtigen Komponisten für sein Instrument gezeigt. Mehr noch ist er bekannt geworden durch eine ganze Reihe verschiedener Liedersammlungen für alle möglichen Zwecke und Stimmenverhältnisse, die auch eine ziemliche Anzahl von Originalkompositionen von ihm enthalten und ihrer praktischen Einrichtung wegen Verbreitung erlangt haben.[1]) In Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens als Musiker ist P. 1880 zum königl. Musikdirektor ernannt worden. Von seinen Originalkompositionen und Sammlungen sind hier anzuführen:

Op. 2. Choraltrio für Orgel über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (in Aug. Brandts Orgelschule). — Op. 3. Vorspiele für Orgel (in der Samml. von Schuhmacher. Stuttg. bei Zumsteeg). — Op. 5. Konzertphantasie über „Das ist der Tag des Herrn" für Orgel und Männerchor. Leipz., Kahnt. — Op. 7. 10 Choralvorspiele für Orgel. Ebendas. — Op. 9. Zwei Trauungsgesänge für gem. Chor. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 11. 10 Choralvorspiele für Orgel. Leipz., Kahnt. — Op. 12. Sonate Nr. 1 über „Jesu, meine Freude" für Orgel. Berl., Sulzer. — Op. 18. Der kirchliche Sängerchor. Eine Samml. dreist. Gesänge und Choräle. Leipz., Max Hesse. — Op. 19. Orgelweihe. Für gem. Chor und Orgel. Leipzig, Kahnt. — Op. 21. 60 dreist. Choräle für 2 Sopr. u. Alt, oder für dreist. Männerchor. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 22. 12 Transkriptionen für Orgel. 4 Hfte. Berlin, Schlesinger. — Op. 23. 10 Choralvorspiele für Orgel. Leipz. Kahnt. — Op. 25. 45 Festmotetten und relig. Festgesänge für gem. Chor. Leipz., Hesse (Nr. 2. 6. 33. 35 von Palme). — Op. 27. Sonate Nr. 2. Es-dur über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" für Orgel. Ebendas. — Op. 30. 46 Festmotetten und relig. Festgesänge für Männerchor. Ebendas. — Op. 36. Feierklänge. 36 Festmotetten und relig. Festgesänge für 3stimmig.

[1]) Nicht minder freilich auch infolge der bis zum Widerlich-Aufdringlichen gehenden Reklame des Verlegers, Max Hesse in Leipzig, einer Reklame, wie sie namentlich bei Sammlungen für kirchliche Zwecke sich schlecht ausnimmt und im Interesse der Sache beklagt und allen Ernstes zurückgewiesen werden muß.

Kinder-, Frauen- oder Mchor. Ebendas. — Op. 37. Der angehende Organist. I. Teil. Eine Sammlung leichter und kurzer Präludien rc. Ebendas. — Op. 38. Festglocken. Eine Samml. leicht ausführbarer Festmotetten und relig. Festgesänge für gem. Chor. Ebendas. — Op. 40. 3 geistl. Lieder für 1 Sste. mit Orgel. Magdeb., Heinrichshofen. — Op. 43. Psalmen- und Harfenklänge, geistl. Lieder und Motetten für Mchor. Leipz., Hesse. — Op. 44. Der angehende Organist. II. Teil. Nachspiele. Ebendas. — Op. 45. 110 leichte und kurze Vorspiele für Orgel oder Harmonium. Ebendas. — Op. 50. Der angehende Organist. III. Teil. Choralvorspiele. Ebendas. — Außerdem erschienen ohne Opuszahl: Geistliche Männerchöre. Nr. 1—4. Magdeb., Heinrichshofen. — Ritter-Album für Orgel. Berlin, Sulzer. — Geistl. Arien und Lieder, meist aus klassischen Werken ausgewählt. Nr. 1—18. Magdeb., Heinrichshofen. — M. G. Fischer-Album für Orgel. Leipz., Peters. — 14 Festmotetten nach Bernh. Kleins Relig. Gesängen für Männerchor arrang. für gem. Chor. Berlin, Trautwein. — Geistliche Männerchöre, Motetten rc. 4 Hefte. Magdeb., Heinrichshofen. —

Palmer, Dr. Christian, der bekannte theologische Schriftsteller, war am 27. Januar 1811 zu Winnenden im Württembergischen als der Sohn eines Schulmeisters geboren. Neben dem Schulunterricht in der Lateinschule seines Geburtsortes, erhielt er von seinem Vater auch elementaren Musikunterricht. 1824 bezog er das theologische Seminar zu Schönthal und von 1828—1833 studierte er Theologie zu Tübingen, benützte aber auch an beiden Orten die Gelegenheit zu seiner musikalischen Weiterbildung. Nach Vollendung der Universitätsstudien machte er die gewöhnliche Laufbahn der begabteren württembergischen Theologen durch: er wurde 1836 Repetent am Stift in Tübingen, 1839 Diakonus zu Marbach, wo er bereits sein erstes Werk (die Evang. Homiletik 1842) schrieb, 1843 Diakonus zu Tübingen, als welcher er in der Kommission für das Württ. Choralbuch von 1844 mitarbeitete. In Tübingen hielt er seit 1846 Vorlesungen über Pädagogik an der Universität, rückte 1848 zum Archidiakonus und 1851 zum Dekan vor. Im Oktober 1853 ging P. als Professor für praktisch-theologische Fächer an die Universität über, deren Rektorat er 1857/58 führte und die er 1868/69 auch in der Landessynode vertrat. Er starb zu Tübingen am 29. Mai 1875. P. hat „in einer Anzahl von Werken fast sämtliche Zweige der praktischen Theologie schriftstellerisch bearbeitet, — und eine so reiche Anerkennung ist ihm dafür zu teil geworden, seine Werke haben eine so weite Verbreitung gefunden, daß hierin kein Schriftsteller auf seinem Gebiete ihm gleichzustellen ist. Tausenden galt und gilt er noch heute als der kundigste Führer, wo es sich darum handelt, die Normen für die geistliche Amtsführung wie für die christliche Erziehung in echt evangelischem Geiste sich zu eigen zu machen.“[1]) Für uns kommt hier nur eines dieser Werke, die „Evangelische

[1]) Mit diesen Worten hat Prof. Dr. Diestel in Tübingen Palmers Verdienste als Schriftsteller ins Licht gestellt. Vgl. Worte der Erinnerung an Dr. Christ. Palmer rc. Tübingen, 1875. S. 12.

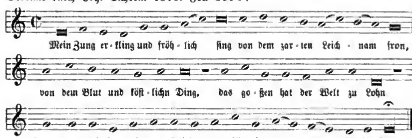
Hymnologie" in denjenigen ihrer Teile in Betracht, die sich mit dem Verhältnis der musikalischen Kunst zum Kultus im allgemeinen und mit den Fragen der evangelischen Kirchenmusik im besondern befassen. Wenn P. nach seiner Vorrede es wohl wußte, daß ihm als Hymnologen „von seiten der Theologen der Vorwurf drohe, er sei zu wenig theologisch, und von seiten der Ästhetiker und Künstler, er sei zu sehr Theolog, also zu sehr Dilettant," so ist hier nicht der Ort zu entscheiden, ob er der Scylla des ersteren Vorwurfs entgangen sei, oder nicht — aber in die Charybde des zweiten ist er gründlich gefallen. Als unbedingter Anhänger der Hanslickschen Lehre vom Musikalisch-Schönen, nach welcher die Musik nichts weiter als ein Spiel mit Tönen und durchaus unfähig sein soll, einen geistigen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, vermochte P. das Verhältnis der musikalischen Kunst zum Gottesdienst nicht in seiner Tiefe zu erfassen. Wohl fordert er sie als „naturnotwendig" für denselben, aber nur als rein äußerlichen Schmuck, nicht als ein wesentliches Förderungsmittel der Erbauung, der kirchlichen Andacht und des ganzen religiösen Lebens. Bei der vermeintlichen Unfähigkeit der Musik, irgend welchem Inhalt zum Ausdruck zu dienen, gab es für P. ganz folgerichtig im Grunde genommen auch weder eine specifisch katholische, noch specifisch evangelische Kirchenmusik; ihm war vielmehr die musikalische mehr als jede andere Kunst „konfessionslos". Die in eminentem Sinn evangelische Kirchenmusik Seb. Bachs kannte er zu wenig, um sie in ihrer vollen Bedeutung würdigen und auf dieselbe seine Kunstlehre aufbauen zu können; so ist diese bei aller Verdienstlichkeit in einzelnen Punkten im ganzen eine „Irrlehre" geworden, wie sie ein kompetenter Beurteiler genannt hat.[1]) — P.s Buch ist:

Evangelische Hymnologie. Stuttg. 1865. Steinkopf. VI u. 394 S. 8°. — Im Sinne desselben hat er dann auch noch verschiedene Artikel über kirchenmusikalische Gegenstände in Herzogs „Real-Encyklopädie für prot. Theologie und Kirche," in Schmidts „Encyklopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens," sowie in Zeitschriften, wie den „Süddeutschen Schulboten" geschrieben und diese Arbeiten mit andern vereinigt herausgegeben in „Geistliches und Weltliches". Tübingen 1873. 8°. — Noch sind von ihm auch einige Kompositionen anzuführen, nämlich: Drei Kirchenkantaten für einen Singchor mit Begleitung, der Orgel und einiger Blasinstr. Stuttg., Steinkopf — und: Psalmen und prophetische Stücke der heil. Schrift für vierst. Singchöre mit Orgelbegleitung. Tübingen, Laupp. 6 Nrn., die freilich nur eine fast kindlich naive dilettantische Musikmacherei, etwa im Stile der „Landmessen" süddeutscher katholischer Organisten, darstellen und nichts weniger sind als Kirchenmusik. — Besser gelungen sind einige geistliche Melodien Palmers, die in württembergischen Pietistenkreisen gern gesungen werden.[2])

[1]) Prof. Dr. Faißt nämlich, der sich in seiner Schrift „Zur Hebung des Gesangunterrichts ꝛc." Stuttg. 1881. S. 12—57 in eingehender Weise mit den Ansichten Palmers und ihrer Widerlegung befaßt und darum seiner Schrift auch den Titelzusatz „ein Beitrag zur Würdigung der Musik in ästhetischer und kirchlicher Beziehung" gegeben hat.

[2]) Bei Dölker, Geistl. Lieder 1876 stehen die folgenden: Nr. 8. S. 12 „Auf den Ber-

Pange lingua gloriosi corporis mysterium. Dieser „Hymnus in festo corporis Christi ad vesperas“[1]) soll von Thomas v. Aquino im Jahr 1264 gedichtet worden sein.[2]) Schon vor der Reformation wurde er verschiedentlich deutsch bearbeitet[3]) und in der Übersetzung „Mein Zung erkling und fröhlich sing“ kam er auch in die evangelischen Gesangbücher der Reformationszeit und wurde in denselben entweder unverändert, oder unter Änderung der Strophen, welche von der Transsubstantiation handeln, fortgepflanzt. Aber noch im Reformationsjahrhundert erlosch er hier.[4]) Lied und Weise lauten in dem G.-B. Frankfurt a. O. Gedruckt durch Joh. Eichorn. 1570. Fol. 108b:



Pange lingua gloriosi proelium certaminis. Der „Hymnus in honorem sanctae crucis“ von Venantius Fortunatus († 609) ist aus Handschriften des 8. bis 15. Jahrhunderts bekannt,[6]) aber mehr unter dem Namen „Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis“, der ursprünglich achten seiner 10 Strophen, die aber, in zwei Abschnitte — Crux fidelis und Dulce lignum geteilt, als Refrain der übrigen wiederholt und daher am geläufigsten

---

gen, auf den Heiden;“ Nr. 53. S. 82: „Herr Jesu, dir leb ich;“ Nr. 141. S. 213 „Wie herrlich ists, ein Schäflein Christi werden.“

[1]) So wird er in der römischen Kirche noch heute gebraucht, vgl. Mettenleiter, Enchir. chorale. 1853. S. 350. 351.

[2]) Nach Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 696 findet er sich auch handschr. aus dem 13. Jahrh. in einem St. Gallischen Cod. 503i. S. 668.

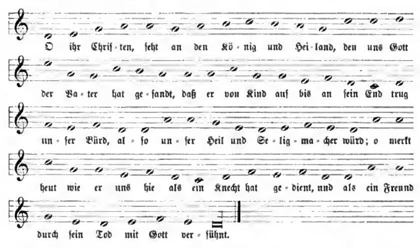
[3]) Vgl. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds 1861. Nr. 183—186. S. 329 bis 334. Wackernagel, Kirchenlied II. Nr. 568—572 und Nr. 1072. Bäumker, a. a. O. I. S. 696. 697.

[4]) Unverändert im Nürnb. Enchir. 1525. Bl. 23. G.-B. Magdeb., Lotther. 1540. Bl. 100b; geändert im Erfurter G.-B. 1527. Vgl. Hoffmann v. F., a. a. O. S. 332.

[5]) Sechs verschiedene Zeichnungen der Melodie aus den alten katholischen Gesangbüchern findet man bei Bäumler, a. a. O. I. Nr. 371. I—VI. S. 693—696; vgl. auch Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. Nr. 276. S. 474—477, wo unter 12 Versionen auch eine der Böhmischen Brüder zu dem Liede „Gott Vater im höchsten Thron“ mitgeteilt ist.

[6]) Vgl. Daniel, Thes. hymnol. I. Nr. 163. Mone, Latein. Hymnen. I. Nr. 101. Wackernagel, Kirchenlied. 1841. Nr. 12. S. 7. 8, der ihn aus Luk. Lossius' Psalm. 1553. Bl. 73 mitteilt.

und meist an den Anfang des ganzen Hymnus gestellt wurde. In der Reformationszeit ging derselbe auch in einzelne Chorbücher der evangelischen Kirche über, und noch im 18. Jahrhundert bestimmt ein Gesangbuch bezüglich desselben: „Wird am grünen Donnerstage gesungen nach verlesener Epistel."[1]) Eine deutsche Bearbeitung des Hymnus „O heiliges Creutz, daran Christus starb" von Nikolaus Hermann[2]) hat keine Verbreitung erlangt. Wir geben die alte Melodie in der Version im G.-B. der Böhm. Brüder 1531 (1539) und mit dem Text von Michael Weiße, wie beides Bäumker mitgeteilt hat:[3])



Pansflöte von Zinn steht 2' im 3ten Manual und 1' in der ersten Abteilung des Pedals der Orgel der Domkirche zu Lund in Schweden, erbaut von Peter Zacharias Strand daselbst, der überhaupt zum Teil eigentümliche Registerbezeichnungen hat.[4]) Wenn es wahr ist, daß „die Syrinx unzweifelhaft der älteste Stammvater der Orgel" und die „Königin der Instrumente also sehr plebejischer

[1]) Es ist dies das Leipz. G.-B. 1738. S. 137; vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 82. Doch hatte Luther, Werke. Ausg. von Walch VII. S. 1271 sich tadelnd über den Hymnus geäußert. Vgl. Rambach, Luthers Verdienst rc. 1813. S. 25.

[2]) In den „Historien von der Sindflut". 1562; vgl. Wackernagel, Kirchenlied. III. Nr. 1435. Noch von Knorr v. Rosenroth, Neuer Helikon. Nürnb. 1684. S. 109 ist eine deutsche Bearbeitung „Sing, o Zunge, von den Kriegen" vorhanden.

[3]) Vgl. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 436. 437. — Eine andere Melodie mit vierst. Tonsatz ist in den Chorges. des ev. Kirchengesangvereins II. Nr. 8. S. 10. 11 zu finden; sie wird dort dem König Johann IV. von Portugal (1641—1656) zugeschrieben.

[4]) Vgl. die Disposition bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. S. 478—80. Auch bei Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 73. Ausg. von Kothe 1887. S. 133 ist diese Stimme als „Flauto di Pan" angeführt.

Herkunft" ist,[1]) so erscheint es nicht mehr als billig, den „Stammvater" (oder vielmehr die Stammmutter) wenigstens dem Namen nach in ihr zu verewigen.

Pape, Heinrich, ein dem Ristschen Kreise angehöriger Musiker, von dessen Lebensumständen aber nur wenig bekannt ist. Er war Organist zu Altona und lebte in der Zeit von 1640—1660. Rist nennt ihn in einer seiner Vorreden seinen „lieben freundlichen Schwager" und bemerkt zugleich, daß P. „die löbliche Sing- und Orgelkunst von dem weltberühmten Herrn Jakob Schultzen, bei der Peterskirchen in Hamburg wohlverdienten Organisten in seiner Jugend emsig erlernt" habe. Er hat zu zwei Liedersammlungen Rists Melodien gesetzt und zwar „mit sonderem Fleiße, so schlecht, als nur immer möglich gewesen, damit ein jeder, der die gemeine Kirchenmusik nur ein wenig verstehet, diese Lieder bald könne singen lernen" — und es war vielleicht gerade diese hiemit ausgesprochene Tendenz die Ursache, daß diese Melodien spurlos vorübergingen und keinerlei kirchliche Bedeutung erlangten. Sie finden sich in folgenden Werken Rists:

1. 19 Melodien in „Der zu seinem allerheiligsten Leiden und Sterben hingeführte und an das Kreuz geheftete Christus Jesus, In wahrem Glauben und herzlicher Andacht besungen von Johann Risten." Lüneb. 1648. 8°.[2]) — 2. 2 Melodien in „Neuer Himlischer Lieder Sonderbahres Buch &c." Lüneb. 1651. 8°.[3])

Ein Nachkomme, vielleicht ein Enkel von Heinrich Pape war wohl Ernst Friedrich Pape, der um 1727 als Musikdirektor am Gymnasium und Organist an der Domkirche zu Arosen in Westermanland erwähnt wird.[4])

Papperitz, Dr. Robert, Organist und Lehrer am Konservatorium zu Leipzig, ist am 4. Dezember 1826 zu Pirna geboren. Im Lehrerseminar seines Geburtsortes wurde er zunächst zum Lehrer gebildet; später studierte P. Philologie und erlangte 1858 den Doktortitel an der philosophischen Fakultät zu Jena. Von 1848 an hatte er unter Hauptmanns, E. F. Richters und Moscheles' Leitung am Konservatorium zu Leipzig Musik studiert und nach Absolvierung dieser Studien trat er 1851 als Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt in das Lehrerkollegium dieser Anstalt ein, zu deren geschätztesten Lehrern er bald zählte. Seit 1868 wirkt er

[1]) Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 656 und 812. Ambros, Gesch. der Musik. I. S. 490.

[2]) Daraus war nur die Weise „Bleiches Antlitz, sei gegrüßet" (vgl. den Art.) vorübergehend durch die Praxis piet. melica, z. B. 24. Ausg. 1690. Nr. 493, im Gebrauch. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang. II. S. 374.

[3]) Außerdem bringt Faißt, Württ. Ch.-B. 1876. S. 221 noch die Melodie „Jesu, der du meine Seele" (vgl. den Art.), sowie das Original der in Württemberg gebräuchlichen Weise von „Ich will dich lieben, meine Stärke" (vgl. den Art.) mit Papes Namen in Verbindung und meint, beide seien „vielleicht von ihm erfunden."

[4]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 251. Gerber, Altes Lex. II. S. 75. 76.

zugleich als E. Fr. Richters Nachfolger als Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig. Von den wenigen Kompositionen, die P. bis jetzt veröffentlicht hat, sind hier zu nennen:

Op. 7 u. 9. 3 geistl. Gesänge: 1. Salvum fac regem. 2. Adoramus te, Christe. 3. Trauungsgesang, für 4stimmigen Chor a cappella. Leipzig, Peters. — Salve regina für 8stimmigen Chor a cappella. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Op. 15. Choralstudien für Orgel. 3 Hefte. Leipzig, Forberg. — Ein Larghetto für Orgel in Palmes „Der angehende Organist". Nr. 116. S. 66. 67.

Paraglossae, der lateinische Name der Spielventile der Schleiflade bei einzelnen älteren Orgelschriftstellern, dessen Gebrauch für die fraglichen Ventile Adlung deswegen für opportun erklärt, weil sich „viel Ventile in der Orgel finden, auch derselben vielerlei Arten."[1])

Parallelbälge, Horizontalbälge, Laternenbälge sind die jetzt vielfach als Magazinbälge (vgl. den Art.) im Gebläse der Orgel verwendeten Bälge, deren Oberplatte sich so hebt, daß sie der horizontal liegenden Unterplatte stets parallel bleibt. Sie gehen also an allen vier Seiten auf und fassen daher nahezu doppelt so viel Luft als die Keilbälge, die nur an drei Seiten aufgehen. Überdies geben sie gleichmäßigeren Wind, da ihre Oberplatte immer mit demselben Gewicht auf die Luft wirkt. Die nachteiligen Wirkungen der etwa ungleichmäßig sich setzenden Falten auf die Luftdichte hat man dadurch paralysiert, daß man sie mittelst Scheren (vgl. den Art.) an die Oberplatte anhängt, und die durch die verschiedene Stellung der Falten bei Doppelbälgen, als welche Parallelbälge gewöhnlich gebaut werden, verursachte Ungleichheit des Windes dadurch ausgeglichen, daß man die eine Falte auswärts, die andere einwärts gehen läßt.[2]) Als ein wesentlicher Fortschritt ist überdies noch der anzusehen, daß man bei derartigen Gebläsen den Winderzeuger — Schöpfbalg, Schöpfer, der gewöhnlich ein Keilbalg ist (vgl. den Art.) — vom Windmagazin — dem Parallelbalg — getrennt hat.[3])

Parallelen als Teile der Registratur in der Orgel, vgl. die Art. „Schleifen", „Schleiflade".

Partita, das italianisierte Wort Partie, Teil, einzelner Satz, war der Name einer instrumentalen Kunstform des 16. und 17. Jahrhunderts, die eine Zeitlang namentlich in der Klavier- und Orgelmusik fleißig gepflegt wurde und für uns als Choralpartita von Interesse ist. — Die alten Kunstpfeifer nannten zunächst die

[1]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 31. 32.

[2]) Vgl. Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. I. 2. S. 595 ff. Atlas Taf. LVII. LVIII. LIX. Fig. 490. 494. 496. 498. 509. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 3. 4. Ders. Orgelbau-Revisor. 1877. S. 12. Ply, La Facture moderne. 1880. S. 35—38.

[3]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 520.

einzelnen Tänze der Suite (vgl. den Art.), die in einer gewissen herkömmlichen Reihenfolge — Allemande, Courante, Sarabande, Gigue[1]) — geordnet wurden, „Partheyen" oder „Parthien". Dieser Name des einzelnen Teils ging in der Folge auf das ganze mehrsätzige Werk selbst über. Doch war das, was namentlich in der Klavier- und Orgelmusik unter dem Namen Partita gepflegt wurde, nicht mehr die eigentliche Suite, sondern die Variation, auch „Veränderung" und, wenn ein Choral als Thema zu Grunde lag, schon seit Sam. Scheidt 1624 und 1650 öfters nur Vers genannt, weil man gerne soviel Variationen machte, als das Lied, dem die bearbeitete Melodie zugehörte, Verse hatte. Waren Choräle gelegentlich sogar als Stoff zu Tanz-Suiten benützt worden,[2]) so mußten sie in ihrer festen und leicht faßbaren melodischen Plastik noch vielmehr zu Themen für Variationswerke geeignet erscheinen, und wirklich sind sie denn auch von den bedeutendsten deutschen Orgelmeistern, wie Buxtehude, Böhm, Pachelbel, Seb. Bach und vielen andern, fleißig zu solchen benützt worden.[3]) Doch stellen diese Choralpartiten — „Veränderungen", „Partite diverse sopra etc." — die Variationenform meist nur in durchaus freier Weise dar, und Seb. Bach, der diese Form in unvergleichlicher Weise veredelte und zur höchsten Entwicklung, deren sie fähig war, brachte, hat sie zugleich auch gesprengt: in seinen „Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her", die er 1747 für die Leipziger Musikalische Societät schrieb, haben wir nicht mehr Choralpartiten im früheren Sinne vor uns, sondern „eine Reihe von wirklichen Orgelchorälen zieht vorüber."[4])

[1]) Vgl. Mattheson, Kern melod. Wissenschaft. 1737. S. 121. Spitta, Bach I. S. 124. 125. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 808. Noch Beethoven hatte seinem Octett. Op. 103 (dem Arrangement seines ersten Streichquartetts Op. 4 für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts) ursprünglich den Namen „Parthia in Es" gegeben gehabt.

[2]) So hatte sogar Buxtehude „aus dem schön-ernsten Choral „Auf meinen lieben Gott" eine ganze Suite mit Sarabande, Courante und Gigue zurecht gemacht, sicher ohne alle Frivolität nur aus Freude am Tonspiel." Vgl. Spitta, a. a. O. Und Mattheson, Vollkomm. Kapellmeister 1739. S. 161 beansprucht es als seine Erfindung, „durch rhythmische Veränderungen aus Choralmelodien allerhand Tänze zu machen."

[3]) Die Choralpartiten Buxtehudes sind im II. Bd. der Ges.-Ausg. seiner Werke von Dr. Phil. Spitta gedruckt; von Pachelbel erschien ein „Hexachordum Apollinis". Nürnb. 1699, 6 Arien mit Veränderungen. Das Thema einer Partita von Joh. Christoph Bach ist der Choral „Komm, o komm, du Geist des Lebens" (vgl. den Art.). Vgl. Gerber, Neues Lex. I. S. 208. 209. Spitta, Bach I. S. 128. 129.

[4]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 699. 700. — Bachs sämtliche Choralpartiten sind zusammen gedruckt in der Edit. Peters Nr. 244: Joh. Seb. Bachs Kompos. für die Orgel. Bd. V. II. Nr. 1. S. 60—67 „Christ, der du bist der helle Tag"; Nr. 4. S. 68—75 „O Gott, du frommer Gott" (die Mel. von 1648); Nr. 3. S. 76—91 „Sei gegrüßet, Jesu gütig", und Nr. 4. S. 92—101 „Vom Himmel hoch, da komm ich her". Eine weitere Partiten-Gruppe über „Herr Christ, der einge Gottessohn" ist noch nicht veröffentlicht, doch hält sie Spitta, a. a. O. I. S. 207. Anm. 44 für echt, und über die Partiten „Ach,

Parvulus nobis nascitur, vgl. im Art. „Uns ist ein Kindlein heut geborn“.

Pasch, Oskar, Musikdirektor in Berlin, ist am 28. März 1844 zu Frankfurt a. d. O. geboren und erlangte seine musikalische Bildung unter der Leitung Ed. Grells in Berlin. 1874 erhielt er für seine Komposition des 130. Psalms den Michael Beerschen Preis, machte dann eine Studienreise nach Italien und wurde in Rom Mitglied der Accademia Santa Cecilia. Nach seiner Rückkehr zum königl. Musikdirektor ernannt, wirkt er seitdem als Gesanglehrer am Königstädtischen Real-Gymnasium und Organist und Kantor an der St. Georgenkirche daselbst. Das Vorbild Grells, sowie sein Beruf haben P. vorwiegend auf die Vokalkomposition geführt. Von seinen geistlichen Werken sind gedruckt:

Op. 12. Psalm 103 für vierst. gem. Chor. Berlin, Sulzbach. — Op. 13. Festgesang zur Reformationsfeier. Für gem. Chor und Orgel. Ebendas. — Op. 14. Motette „Wer unter dem Schirm ꝛc.“ für gem. Chor. Ebendas. — Op. 15. 3 Weihnachtslieder für gem. Chor. Ebendas. — Op. 16. 2 geistliche Gedichte von Friedr. Oser. Für gem. Chor. Ebendas. — Op. 18. 2 geistl. Gesänge für vierst. gem. Chor. Berlin, Bahn. — Op. 22. 4 Motetten für vierst. gem. Chor. Ebendas.

Passacaglio, oder wie die älteren Komponisten, namentlich Buxtehude und Seb. Bach zu schreiben pflegten, Passacaglia[1]) und Ciacona (vgl. den Art.) sind alte Tanzformen von spanischer oder italienischer Herkunft, die für uns deswegen in Betracht kommen, weil die Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts auf ihrer Formgrundlage treffliche Orgel- und Kirchenmusikwerke aufgebaut haben. Es ist aber diese Formgrundlage ein zwei-, vier-, oder achttaktiges Baßthema, das als Basso ostinato durch ein ganzes derartiges Stück hindurch festgehalten und in reichen und immer neuen kontrapunktischen Kombinationen durchgeführt wird. Die Unterscheidung des Passacaglio von der Ciacona ist sowohl in der Praxis der alten Komponisten, als auch in der Theorie der gleichzeitigen Musikschriftsteller eine durchaus fließende, und was die letzteren als Merkmale jeder der beiden Formen aufstellen, ist weder übereinstimmend noch durchschlagend, noch auch wird es durch die Stücke selbst in allen Fällen bestätigt. Der Passacaglio soll „ordinairement langsamer als die Chaconne gehen, die Melodie mattherziger (zärtlicher) und die Expression nicht so lebhaft sein, und eben deswegen fast allezeit in den Modis

was soll ich Sünder machen“, die erst neuerdings in der Schweiz wieder aufgetaucht sind“ bemerkt derselbe Forscher, a. a. O. II. S. 983: „Autograph ist das Manuskript nicht; echt können aber die Kompositionen immerhin sein.“

[1]) Den Namen leitet Littré vom Span. pasar, gehen, und calle, die Gasse, Straße ab, also eine Weise der Straßenmusikanten, ein Gassenhauer. Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 465. Grove, Dict. II. S. 661. Andere bringen die italienische Form des Wortes, Passagaglio, mit gallo, Hahn, in Verbindung, also Hahnentrapp, Hahnentanz. Vgl. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 29.

minoribus, d. h. in solchen Tönen gesetzt werden, die eine weiche Terz haben;" der Passacaglio soll „die Molltonart, die Ciacona die Durtonart lieben und der erstere eine gravitätischere und delikatere Singart verlangen, auch nicht an ein festes Baßthema gebunden sein."[1] „Buxtehude hat für sich einen Unterschied zwischen Passacaglio und Ciacona gewahrt, der sich auch in einer Ciacona Georg Böhms (vgl. den Art.) bemerkbar macht, daß nämlich bei ersterem das Thema stets in der wirklichen Baßlage und stets unverändert bleibt, bei letzterer aber in allen Stimmen auftreten und die mannigfachsten Umspielungen und Variationen erleiden kann, solange es überhaupt nur erkennbar ist."[2] Von berühmten Passacaglios für die Orgel nennen wir: den Buxtehudes in D-moll in der Ausg. seiner Werke von Spitta. Bd. I. Nr. 1, und den in C-moll von Seb. Bach, Ausg. der Bach-Ges. XV. S. 289 und Edit. Peters. Bd. V. Heft 1. Nr. 2.[3])

Passion, Passionsmusik. Die Leidenswoche des Herrn ist in der That und Wahrheit die „Hebdomas major" des christlichen Kirchenjahrs und die Passionsgeschichte der Mittelpunkt der ganzen Heilsgeschichte. Schon von den ersten Zeiten der Kirche an wurde denn auch die heilige Woche so gefeiert, daß man dem Gottesdienst jedes einzelnen Tages den auf ihn fallenden Abschnitt der Leidensgeschichte als Lektion zuteilte. Im 5. Jahrhundert las man bereits die ganze Passionsgeschichte je nach einem der Evangelisten: nach Matthäus am Palmsonntag, nach Markus am Dienstag, nach Lukas am Mittwoch und nach Johannes am Karfreitag. Um aber die heiligen Vorgänge der betrachtenden Gemeinde möglichst eindringlich und anschaulich nahe zu bringen, kam man dazu, dieselben nach einem eigenen „Passionston" mit verteilten Rollen („per personas") abfingen zu lassen. Von drei Diakonen, die das zu thun hatten, sang der erste, dessen Partie in den gedruckten Passionalen mit einem Kreuz, oder mit X. (= Christus) oder S. (= Sal-

[1]) Vgl. Walther, a. a. O. S. 464. Mattheson, Neu eröffn. Orchester. 1721. S. 185. Kern melod. Wissenschaft. 1737. S. 123. Volk. Kapellmeister. 1739. S. 233. Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste. I. S. 475, und III. S. 652. Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst V. S. 387.

[2]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 277. Gerade das Gegenteil hievon behauptet der Verfasser des Art. „Passacaglia" in Groves Dict. II. S. 661. IV. S. 744, wenn er sagt: „The only material difference between the two seems to be that in the Chaconne the them is kept invariably in the bass, while in the Passacaglia it was used in any part, often so disguised and embroidered amid ever varying contrapuntal devices as to become hardly recognisible", und daher z. B. das Finale der Sinfonie Nr. 4 in E-moll von Brahms als eine Passacaglia erklärt, während es nach Buxtehudes Praxis eine Ciacona sein würde.

[3]) Heinr. Esser hat den Bachschen Passacaglio „mit sehr geschickter Imitation des Orgelklanges" für Orchester bearbeitet. Mainz, bei Schott. — Passacaglios von Frescobaldi im 1. Bd. seiner „Toccate d'Intavolatura", und von Händel in der Suite Nr. VII (Ausg. der Händel-Ges. II. S. 51) und in VII Sonaten und Trios. Nr. 4 sind für Clavicembalo geschrieben.

vator) bezeichnet war, in der Baßlage die Worte Jesu, der zweite, mit C. (= Chronista) oder E. (= Evangelista), auch M. (= Medius) bezeichnet, in der Tenorlage die evangelische Erzählung, und der dritte, mit S. (= Synagoga) oder T. (= Turba, Haufe) und Ch. (= Chorus) bezeichnete, in der Altlage die Worte der übrigen handelnden Personen (der Priester und Jünger, des Pilatus, der Mägde, des „ganzen Haufen" oder Volks). Die Recitationsformeln, nach denen das Ganze abgesungen wird, sind folgende:

Der Evangelist beginnt mit der Anzeige:



und fährt erzählend fort

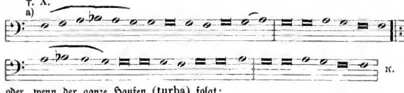
in il - lo tem - po - re etc.

Je nachdem Worte Christi, oder der andern handelnden Personen (turbae) folgen, ändert er den Schlußfall oder die Kadenz so:

und: oder auch nur so:

Die Worte Christi singt der erste Diakon nach den Formeln:

†. X.
a)



oder, wenn der ganze Haufen (turba) folgt:

b)

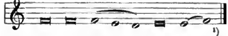
und mit einem Ganzschluß, einer Final-Kadenz so:

c)

Der dritte Diakon endlich singt die Worte der übrigen Personen als Alt nach der Formel:

S. T. Ch.

oder wenn Worte Christi folgen so:


[1]

In der Blütezeit des polyphonen kirchlichen Chorgesangsstils sodann wurden die turbae, die Partien des „ganzen Haufen" mehrstimmig gesetzt und abgesungen. Mendelssohn hörte sie in Rom nach der Komposition des Lud. da Vittoria von 1585; Proske hat dieselben für alle vier Passionen in der Komposition des Francesco Soriano von 1619 mitgeteilt.[2]) Und hier findet sich nun schon ein mehr künstlerisches Eingehen auf den Inhalt des Textes und das Streben diesem Inhalt entsprechende Tonbilder zu gestalten. So läßt Soriano die Worte der falschen Zeugen von Tenor und Baß im Kanon der Quinte und in enger Nachahmung, die Beschuldigung der Mägde gegen Petrum, daß er auch ein Jünger Jesu sei, als „Trio" von drei Sopranen singen; das tumultuarische Geschrei des Volkes, da es Barrabam wählt, stellt er so dar:

Bar-ra-bam, Bar-ra-bam, Bar-ra-bam, Bar-ra-bam,
Bar-ra-bam, Bar-ra-bam, Bar-ra-bam, Bar-ra-
Bar-ra-bam, Bar-ra-bam,
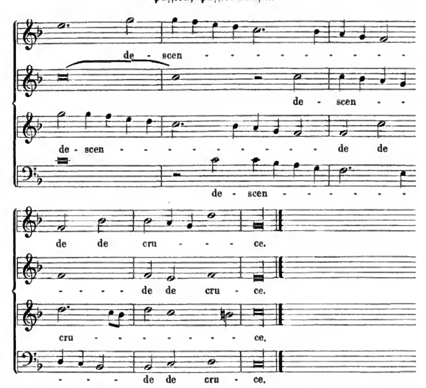
Bar - - - - - ra-bam.
bam, Ba - ra - - bam.
Bar-ra-bam, Bar - ra-bam.

dem Rufe „Laß ihn kreuzigen" schreibt er ein „bis dicitur" bei, und bei den höhnenden Worten „Ist er Gottes Sohn, so steige er herab vom Kreuz" malt er das „descende de cruce" so:

---

[1]) Mendelssohn hat diese Formeln in der Weise, wie sie jetzt in der päpstlichen Kapelle gesungen werden, 1831 in Rom aufgezeichnet, war aber von dieser ganzen Passionsmusik nicht eben sehr erbaut. Vgl. seine Reisebriefe. 1861. S. 176—178 (Brief an Zelter, dat. Rom den 16. Juni 1831).

[2]) Vgl. Proske, Musica divina. Annus primus. Bd. IV. Liber Vespertinus. 1863. S. 3—48: „Passio D. N. J. Christi secundum Quatuor Evangelistas. Auctore Francesco Suriano."



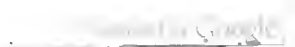
Diese **choralische Passion** hat in den beiden angeführten Formen: der durchgängigen Einzel-Recitation und der Einzel-Recitation des Evangelisten und Christi mit mehrstimmigem Gesang der turbae in der katholischen Kirche bis heute alleinige kirchliche Geltung.[1]) — Die deutsche **evangelische Kirche** hat in der ersten Zeit die Passionsgeschichte in verschiedener Weise behandelt. Vielfach wurde sie ganz ungeändert aus der mittelalterlich-katholischen Kirche herübergenommen und mit lateinischem oder deutschen Text abgesungen. Doch war Luther für diese Weise nicht sehr eingenommen; er sah in ihr ein äußerlich Werk, das festzuhalten mindestens keine Verpflichtung vorhanden sei (Vorr. der deutschen Messe. 1526). So begnügte man sich an vielen Orten mit dem **bloßen Lesen**, und die Braunschweigische Kirchen-

[1]) Vgl. P. Kornmüller, Lex. der kirchlichen Tonkunst. 1870. S. 349. Eine Nebenform aus der Wendezeit des 16. und 17. Jahrh. mit vollständig in motettenartig-figuralem Stil komponiertem Text ist wohl nur gelegentlich da gesungen worden, wo man über die erforderlichen Chorkräfte verfügte. Bei v. Winterfeld, Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. II. S. 204. 205 und Spitta, Bach II. S. 311. 312 ist ein solches Werk von Jakob Gallus besprochen; weitere führt v. Dommer, Handbuch der Musikgesch. 1868. S. 249. 250 an von Obrecht, Galliculus, Resinarius, Daser.

ordnung von 1528 meinte ausdrücklich, solches sei „dem Volk mehr nütz, denn da man die Passion laut sang und die Priester gingen davon, die Laien aber verstunden es nicht.“ Ein anderes Ersatzmittel der choralischen Passion fand man darin, die Passionsgeschichte in Liedform gebracht von der Gemeinde selbst zwischen den einzelnen Abschnitten der Passionslektionen absingen zu lassen. Das bekannteste Beispiel dieser Behandlungsart ist das Lied „O Mensch, bewein dein Sünden groß“ von Sebald Heyden, das als „Der passion, oder das leyden Jhesu Christi, in gesangs weyß gestellet, In der Melodey des CXIX. Psalms, Es sind doch selig alle die“ als Einzeldruck 1525 zu Nürnberg und von 1530 an in den Gesangbüchern erschien.[1]) Daneben wurde aber auch die recitierte choralische Passion in der evangelischen Kirche fortgepflanzt, nur mit deutschem statt des lateinischen Textes. Der Urkantor unsrer Kirche, Johann Walther, wie er bei der Einrichtung anderer liturgischer Gesänge behülflich gewesen war, so stellte er 1530 auch zuerst zwei Passionen nach Matthäus (für Palmsonntag) und Johannes (für Karfreitag) mit deutschem Text zusammen, und 1552 richtete er eine weitere harmonistische Passion mit vierstimmigen falsobordonartigen Chorsätzen ein. Diesen folgten im Reformationsjahrhundert noch verschiedene solcher Passionen für den evangelischen Gottesdienst von Antonius Scandellus, Stephani 1570, bei Keuchenthal 1573, Selneccer 1587 u. a., dann im 17. Jahrhundert von Melchior Vulpius 1613, Thomas Mancinus 1620, bei Vopelius G.-B. 1682 u. s. w. in der hergebrachten Form: rein recitativisch, oder aber mehrstimmige Turbae damit verbunden.[2]) Ihre Stelle hatten sie entweder im Hauptgottesdienst statt der Lektion des Evangeliums, oder in der Mette, am gewöhnlichsten jedoch in der Vesper vor der Predigt, eingeleitet durch die einfache Ankündigung des Liturgen oder des Chores: „Das Leiden unsres Herrn Jesu Christi, wie uns St. Matthäus ꝛc. beschreibt,“ oder auch „Höret das Leiden ꝛc.“ und „Erhebet eure Herzen zu Gott und höret ꝛc.“ und beschlossen mit der „Gratiarum actio“: „Dank sei unsrem Herrn Jesu Christo, der uns erlöset

[1]) Vgl. Riederer, Abhandlung von Einführung des teutschen Gesangs. 1759. S. 279. Wackernagel, Bibliogr. 1855. S. 78. Von Paul Gerhardt in „O Mensch, beweine deine Sünd“ umgedichtet.— Andere solche, die ganze Passionsgeschichte behandelnde Lieder sind noch: „O Gott Vater in Ewigkeit, dein heiligen Geist gieb uns allezeit“ von einem unbekannten Verfasser, „Da der Herr Christ zu Tische saß“ von Nil Hermann, und „Jesu Leiden, Pein und Tod“ von Paul Stockmann; auch die Lieder über die sog. horae canonicae, wie „Christus, der uns selig macht“ und „O Jesu Christ, dein Nam, der ist“ gehören hierher. Vgl. Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 193. 194.

[2]) Über solche Passionen findet man Mitteilungen bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 311. 312. v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868. S. 250—253. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 416. 417. Chrysander, Händel I. S. 427. Kade, Luther-Codex von 1530. 1871. S. 126. 127. Monatsh. für Musikgesch. 1872. Beilage S. 59 ff. Spitta, Bach II. S. 307—310. — Die Passionen von Mancinus sind neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 244. 245. S. 362—396.



hat durch sein Leiden von der Hölle"; die Erzählung begann mit Matth. 26, 1 „Und es begab sich, da Jesus diese Rede vollendet hatte ꝛc." (oder Ev. Joh. 18, 1 „Da Jesus solches geredet hatte ꝛc.") und schloß mit dem Begräbnis („und versiegelten den Stein"), seltener mit dem Verscheiden Jesu. Diese Passionsabsingungen blieben bis ins 18. Jahrhundert und vereinzelt bis ins 19. herein kirchliche Sitte; im Eisenacher G.-B. 1712, im Arnstädter G.-B. 1742 u. a. stehen noch die Texte in der alten Form, in letzterem mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß die Passion in dieser Weise „an den meisten hierher gehörigen Landen und Orten, jährlich am Karfreitag stylo recitativo pflege abgesungen zu werden;"[1]) in Leipzig wurde der Brauch erst 1766 abgeschafft. Schon bei diesen älteren Passionen beteiligte sich auch die Gemeinde. Zwar daß bei Selneccer 1587 die Matthäuspassion am Palmsonntag durch „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" und die Johannespassion am Karfreitag durch „Nun freut euch lieben Christen g'mein" als Gemeindegesang eingeleitet werden sollte, war zunächst liturgische Ordnung, noch nicht wirkliche Beteiligung an der Passion selbst, denn diese stand ja an der Stelle des Evangeliums, dessen Lesung immer das Hauptlied der Gemeinde voranging. Aber es wurde weiterer Brauch, daß die Gemeinde „zu mehrerer Devotion" an bestimmten Stellen der Passion selbst mit Liedstrophen eintrat und z. B. nach den Worten bei Matthäus: „Vater ists möglich ꝛc." die 2—4. Strophe von „Jesu Leiden, Pein und Tod", nach dem Kusse des Verräters Strophe 6, nach dessen Selbstmord Strophe 11 desselben Liedes, nach des Barabbas Loslassung und Jesu Überantwortung „Ach! weinet, seufzet" und nach Jesu Verscheiden „O mein Herr Jesu Christ, der du so geduldig bist" sang.[2]) Neben der choralischen Passion in ihren beiden Formen wurde von protestantischen Kirchenmusikern auch die oben genannte dritte Form: motettenartig mehrstimmiger Satz des gesamten Passionstextes gepflegt, wobei dann die Worte der einzelnen handelnden Personen nur durch den Vortrag in kleineren Stimmgruppen vom vier- und fünfstimmigen Chor andeutend sich abhoben. Werke dieser Art sind noch bekannt von Barth. Gesius 1588, Joachim von Burck, Johann Machold 1593, Christoph Demantius 1631 u. a.[3]) — Den vom Beginn des 17. Jahrhunderts an aufkommenden neuen konzertierenden Musikstil hat zuerst Heinrich Schütz in die deutsche Passionsmusik eingeführt. Es sind von ihm vorhanden: vier Passionsmusiken nach den vier Evangelisten und ein Werk über die „Sieben Worte Christi am Kreuz,"[4]) letzteres Werk mehr als ein selbständiges Passionsoratorium

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 308. Nach Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. S. 360 soll die Passionsabsingung „in einzelnen Gegenden heute noch üblich sein."

[2]) So schreibt ein Merseburger Passionsbüchlein von 1709 vor. Vgl. Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. S. 359. Spitta, a. a. O. II. S. 317.

[3]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 310—312. Die Passion von Barth. Gesius ist neu gedruckt bei Commer, Musica sacra. VI. S. 88 ff. und Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 247. S. 412—434.

[4]) Sämtlich neu gedruckt in der neuen Ges.-Ausg. der Werke Schütz' von Dr. Phil.

mit Instrumentalbegleitung, erstere aber als wirkliche liturgische Passionsmusiken nach hergebrachter Form gemeint und für Gesang allein so gestaltet, daß in den Solopartien entweder die alte choralmäßige Recitation streng festgehalten (Markuspassion), oder weniger streng und mit neuen Elementen gemischt (Lukas- und Johannnespassion), oder aber ganz zum neueren Recitativ fortgebildet erscheint (Matthäuspassion), und auch die dramatischen, sowie die betrachtenden Chöre am Anfang und Schluß (soweit letztere vorhanden sind) in ihrer lebendigeren Weise des Ausdrucks und freieren Führung der Stimmen deutlich den Einfluß des konzertierenden Stils zeigen. Dieser von Schütz vorgedeuteten Richtung folgte die Entwicklung der Passionsmusik durch das ganze 17. Jahrhundert: für die erzählende Partie trat an die Stelle der altkirchlichen unbegleiteten Recitation die neue recitativische Gesangsweise, die vorerst noch halb wirkliches Recitativ, halb begleitetes Arioso war; die Chöre gingen in die Form der deutschen geistlichen Arie über, mit ihren instrumentalen Einleitungs- und Zwischensätzen, die Choräle wurden ebenfalls in Arienform von Solostimmen statt von der Gemeinde gesungen, und auch die handelnden Personen sangen schließlich arienmäßig — das ist die Passionsmusik in der Form der älteren deutschen Kirchenkantate.[1]) — Mit der Wendezeit des 17. und 18. Jahrhunderts sodann kam wie in der deutschen evangelischen Kirchenmusik überhaupt, so in der Passionsmusik im besondern eine neue Richtung auf. Die Gesangsformen der italienischen Oper und des im wesentlichen mit ihr übereinkommenden italienischen Oratoriums: das moderne Recitativ, die Dacapo-Arie, das Duett u. s. w. wurden in die Kirchenmusik herüber genommen und es entstand die neuere Kirchenkantate (vgl. den Art.) und die Passionsmusik in der Form des Oratoriums und selbst der geistlichen Oper. Die seither noch gebliebenen kirchlichen Merkmale: das Bibelwort des Evangelisten und der kirchliche Choral wurden beseitigt und freie, den neuen Musikformen entsprechende Dichtung an ihre Stelle gesetzt. In Hamburg, der Hauptpflegestätte der italienischen Oper, fand auch das dieser nachgebildete Passionsoratorium seine hauptsächlichste Pflege. Dort schrieben nun die damals berühmtesten Komponisten, wie Keiser, Händel, Telemann, Mattheson u. a. eine ganze Reihe derartiger Werke über unglaublich schwülstige und geschmacklose Texte von Hunold (=Menantes), Postel, Barth. Heinr. Brockes, Neukirch, Beccau, von denen namentlich „Der für die Sün-

Spitta. Bd. I; vorher schon hatte der verstorbene Karl Riedel diese Werke in modernisierter Form drucken lassen und durch mehrfache Aufführungen mit seinem Verein bekannt gemacht.

[1]) Von derartigen Werken ist durch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. III. S. 363. 364 besonders die Passionsmusik Joh. Sebastianis 1672 bekannt geworden, weil man sie irrtümlich für eine Vorläuferin der großen Bachschen Werke hielt. Vgl. auch v. Dommer, Handb. der Musikgesch. 1868. S. 331. 332, der da meint, Sebastiani habe „den Gemeindegesang in weit engere Beziehung zum evangelischen Text gebracht", während er denselben eigentlich ganz beseitigt hat. „Die vollendetste aller dieser im Stil der älteren Kirchenkantate gehaltenen Passionen ist" — nach Spittas Meinung, a. a. O. II. S. 320 — „wohl die Kuhnausche nach dem Evangelisten Markus zum Karfreitag 1721."

den der Welt gemarterte und sterbende Jesus" von Brockes (1712) als Musterdichtung galt und allgemein bewundert wurde. Alle diese Passionsmusiken haben, was auch immer der musikalische und musikgeschichtliche Wert sein mag, der ihnen — den einen in höherem, den andern in geringerem Grade — unstreitig zuzugestehen ist, das gemeinsam, daß sie den kirchlich-gottesdienstlichen Zweck der Passion gänzlich beiseite gesetzt und dadurch mitgewirkt haben, die kunstmäßige evangelische Kirchenmusik bis an den Rand des Untergangs zu führen.[1] Es kann unter diesen Umständen nur als eine besondere Gnadenfügung betrachtet werden, daß der Herr der Kirche ihr gerade jetzt in Sebastian Bach einen Mann schenkte, der mit überlegenem Geiste und frommem deutsch-kirchlichem Sinn die Passionsmusik mit fester Hand von solchem Irrweg zurück auf die kirchliche Bahn und auf dieser an das Ziel der Vollendung führte. „Bach verstand es" — so sagt Dr. Phil. Spitta — „im richtigen Augenblicke Kirchliches und Weltliches auf einen gemeinsamen Ausdruck und das Kirchliche in seiner vollen Macht wieder zur Geltung zu bringen, ohne deshalb die Fülle, den Glanz und den Reichtum des Weltlichen irgendwie zu beeinträchtigen. Der musikalische Stil seiner Passionsmusiken ist kein anderer, als der seiner Kirchenkantaten; dieser aber war ein neuer, aus der Orgelkunst und dem Choral hervorgegangener, daher wahrhaft kirchlicher, in welchem zugleich sämtliche damalige Musikformen ihre Läuterung und Erneuerung gefunden hatten. Indem er ihn auf die Passion übertrug, vollzog er die Einigung und natürliche Verschmelzung all der disparaten Elemente, welche mit der Zeit unter diesem Titel zusammen geschüttet waren. Der Stil war zugleich im eminenten Sinn ein deutscher, denn wenn irgend etwas, so war die Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und das protestantisch-geistliche Volkslied ein nationales Erzeugnis. Überdies lebten in Bach, wie in seinem Volke noch mancherlei durch die volksmäßigen geistlichen Spiele gepflanzte Anschauungen; damit steht es im innigen und leicht verständlichen Zusammenhang, wenn Einwirkungen der deutschen geistlichen Schauspiele auf die Passionsmusiken eigentlich auch nur bei Bach deutlich hervortreten. Je mehr seine Zeitgenossen der italienischen Oper und dem italienischen Oratorium nachgingen, desto fremder mußte ihnen das Volkstümliche werden. Bach verschloß sich keineswegs den Anregungen ausländischer Kunst, aber er ließ sich von ihnen nicht bemeistern. Wovon er überall ausging, was ihn überall leitete, waren deutsche Kunstanschauungen. Daß diese eine so unbesiegbare Macht über ihn besaßen, ist eine unverkennbare Folge seiner altkünstlerischen Herkunft. Nur wer sich auf eine mehr als hundertjährige im unausgesetzten, ausschließlichen Verkehr mit dem Leben des Volkes gegründete und gefestigte Tradition stützen konnte und sich daher mit dem

[1]) Über diese Passionen handeln ausführlich: v. Winterfeld im IIIten Bd. seines Werks, Chrysander im Iten Bd. seiner Biogr. Händels; sowie Bitter, Beiträge zur Gesch. des Oratoriums. 1872. S. 105—180, in kürzerer Darlegung auch v. Dommer und Spitta in ihren schon angeführten Werken.

Empfinden, Thun und Denken des Volkes aufs innigste verwachsen fühlen mußte, konnte in der Zeit allgemeiner Verwelschung und an einer so gänzlich haltlos gewordenen Kunstform, wie der deutschen Passion, am Beginn des 18. Jahrhunderts den deutschen Geist wieder zu Ehren und zur Herrschaft bringen. Bachs Passionen und übrige gleichgestaltete Werke sind eine Erneuerung der mittelalterlichen geistlichen Schauspiele aus deren bester Periode auf einer unvergleichlich höheren Kunststufe, man könnte auch sagen, sie seien die endliche Vollendung derselben."[1]) Die Matthäuspassion ist aber nicht nur die Spitze der speciellen Kunstform, der sie angehört, sie ist zugleich das höchste Werk, das in deutscher evangelischer Kirchenmusik bis jetzt geschaffen worden ist. Erstmals führte sie Bach am Karfreitag, den 15. April 1729 in der Nachmittagsvesper der Thomaskirche zu Leipzig, dann in der erweiterten und veränderten Gestalt, in der wir sie jetzt kennen, nochmals um 1740 auf. Von den vier weiteren Passionen, die er — entsprechend seinen fünf Jahrgängen Kirchenmusiken — geschrieben hat, besitzen wir noch zwei: die Lukaspassion aus der früheren Weimarischen Zeit und aufgefrischt in Leipzig wahrscheinlich 1734 aufgeführt, und die Johannespassion, wahrscheinlich am Karfreitag den 7. April 1724 zum ersten, dann 1727 mit Umgestaltungen ein zweites und 1736 vermutlich noch ein drittes Mal aufgeführt.[2]) — Was seit Bachs Zeit bis zur Gegenwart noch an Passionsmusiken geschaffen worden ist, hat sich zu wirklicher evangelischer Kirchenmusik nicht mehr zu erheben vermocht und ist auf dem Niveau der geistlichen Kantate und des geistlichen Oratoriums stehen geblieben, wie es in dem bekanntesten dieser Werke, Grauns „Tod Jesu", sich darstellt.

Pastorita heißt in einzelnen alten Orgeldispositionen, welche die Register mit Küchenlateinnamen bezeichnen, das Nachthorn (vgl. den Art.), und der superkluge Adlung glaubt diesen Namen so erklären zu sollen: „von pastor, ein Hirt, gleichsam ein Hirtenhorn."[3])

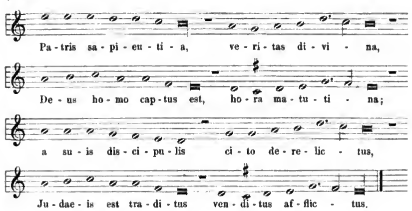
Patris sapientia, veritas divina, vorreformatorisches „Canticum de passione domini" aus dem 14. Jahrhundert, in dem die „Horae canonicae

[1]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 332. 333. In Geist, Wesen und Bedeutung der Bachschen Passionsmusik tief Eindringendes haben auch E. O. Lindner, Zur Tonkunst. 1864. S. 146 bis 157 und Mosewius, Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt. Berl. 1852 geschrieben.

[2]) Die Lukaspassion wurde früher als unecht angesehen; jetzt anerkennt man in ihr mit Spitta, a. a. O. II. S. 337–347 „den ersten Versuch eines genialen Anfängers." — Von einer Markuspassion von 1731 sind in einer Gelegenheitsmusik („Trauerode" 1727) nur fünf lyrische Stücke erhalten. Vgl. Dr. W. Rust im Vorwort zu Jahrg. XX. Bd. 2. S. VIII ff. der Ausg. der Bach-Ges. und Spitta, a. a. O. II. S. 334. 335. Über die Spuren der fünften Passion Bachs vgl. Spitta, das. S. 335—337.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 114. Ders., Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 434. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 466.

salvatoris" besungen werden.[1]) Deutsche Bearbeitungen dieses Gesanges treten schon im 15. Jahrhundert hervor.[2]) In der deutschen evangelischen Kirche erlangte derselbe, den Luther als ein „Liedlein, das viel gutes Dinges habe" bezeichnete,[3]) in der Bearbeitung Michael Weißes „Christus, der uns selig macht" (vgl. den Art.) allgemeinen, und zum mindesten in der Strophe „O hilf, Christe, Gottes Sohn" (vgl. den Art.) bleibenden Eingang.[4]) In der Fassung bei Leisentrit, G.-B. 1564, wie sie von den katholischen Gesangbüchern fortgepflanzt wurde, heißt die Melodie:



Patronen nennen die Orgelbauer die cylindrischen oder konischen Formen von Holz, über welche die Platten der metallenen Pfeifenkörper gebogen werden, um sie aus der Platten- in die Pfeifenform zu bringen.[5]) Es sind selbstverständlich solche Patronen für alle Pfeifengrößen erforderlich. — Außerdem werden runde Kartonstücke, welche den Querschnitt oder die Dicke der Prospektpfeifen vorstellen und zum Aufzeichnen dieser Pfeifen auf den Grundriß des Prospekts dienen, Patronen

[1]) Den lateinischen Text findet man bei Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters I. 1853. Nr. 82. S. 106; Daniel, Thes. hymnol. I. 1841. Nr. 337 und Wackernagel, Kirchenlied I. Nr. 267.

[2]) Solche sind verzeichnet bei Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. S. 433. 434 und teilweise neu gedruckt bei Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1861. Nr. 187—189. S. 334—339 und Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 929—933.

[3]) In den Tischreden bei Walch, Luthers Werke. XXII. S. 2063. Rambach, Anthol. I. S. 356.

[4]) Auch den lateinischen Text haben evang. G.-BB. lange fortgepflanzt; Fischer, Kirchenlieder-Lex. II. S. 222 weist sein Vorkommen noch in dem Leipz. „Vorrat" 1673. S. 182 nach.

[5]) Das Nähere über diese Manipulation findet man bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst I. 2. § 980. S. 687. 688, der übrigens diese Patrone nur „Form" nennt und noch eine besondere Fußform unterscheidet. Allihn, Theorie u. Praxis des Orgelbaus 1888. S. 193.

genannt.[1]) — Endlich bezeichnet man noch die aus Zinkblech geschnittenen Flachmodelle, nach welchen der Mantel der konischen Schallkörper der Zungenstimmen zugeschnitten wird, als Patronen.
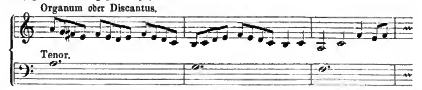
Paumann, Konrad, ein Organist und Lautenspieler des 15. Jahrhunderts, von seinen Zeitgenossen als „der Kunstreicheſt aller Instrumenten- und der „Musica mayster", als „ein mayster ob allen maystern" und ein Orgelspieler gerühmt, durch dessen Spiel „ein trawrichs hercz würt freies mutes." Er war um 1410 zu Nürnberg „Ritter Bürtig und Blinter" geboren und erhielt daselbst auch seine musikalische Ausbildung. Als Organist an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt machte er sich den Namen eines der ersten Orgelspieler seiner Zeit, der sich nicht minder auch auf die Behandlung der meisten damals gebrauchten andern Instrumente verstand. Auf Reisen an den kaiserlichen Hof zu Wien und nach Italien verbreitete er seinen Ruhm und erntete reiche Geschenke. Zuletzt zog ihn der Herzog von Bayern an seinen Hof nach München und hier starb er „Anno MCCCCLXXIII an St. Paul Bekerung Abend", das ist am 25. Januar 1473.[2]) — P. ist der Verfasser der ersten deutschen „Orgelschule", mit der er den Grundstein der deutschen Orgelkunst gelegt hat. „Seit langer Zeit in der Kunstwelt fast vergessen, in den wenigen Büchern, die seiner erwähnen, nicht einmal richtig genannt („Paulmann", „Bawmann"), hat er erst vor wenigen Jahren die ihm gebührende Beachtung durch die Veröffentlichung einer auf der Bibliothek zu Wernigerode befindlichen Handschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder gefunden. Diese Handschrift, nach dem Hauptteil ihres Inhalts „das Locheimer Liederbuch" genannt, enthält außer diesem und einer Abhandlung über die Mensuralnoten unter der Aufschrift Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns de Nurenberga anno &52" (1452) eine Reihe zwei- und dreistimmiger instrumentaler Tonsätze, welche teils einen instruktiven, teils den Zweck musikalischer Unterhaltung verfolgen. Die Sätze der letzteren Art folgen sich nicht in ununterbrochener Reihe, sondern werden durch die erwähnte Abhandlung über die Mensuralnoten in zwei Gruppen getrennt, deren erste noch zu dem Fundamentum P.s gehört, während die zweite, verschiedenen namhaft gemachten Tonsetzern („Georg de Putenheim", „Wilhelmus legrant", „Paumgartner") angehörend, von dem Besitzer des Buches gelegentlich zusammengetragen wurde."[3])

[1]) Vgl. Töpfer, a. a. O. I. 2. § 949. 950. S. 669—671. Allihn, a. a. O. S. 853 854. Atlas, Taf. LIII. Fig. 10. 12.

[2]) Dies Datum steht auf seinem Grabstein in der Frauenkirche zu München. Vgl. Chrysander, Jahrb. für Musikwissenschaft II. S. 78. Andere, wie Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VI. S. 468, dem noch Riemann, Musik-Lexikon 1887. S. 734 folgt, haben „24. Juni 1473", oder „27. Februar 1473", wie Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 90. Pauli Bekehrung ist aber laut Kalender am 25. Januar. Vgl auch P. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst 1870. S. 351.

[3]) Die ganze Handschrift mit Anmerkungen von Fr. W. Arnold, Heinr. Bellermann und

P.s Arbeit besteht in 13 Beispielen, in denen die Ars organisandi gelehrt wird, d. h. die Kunst, einem feststehenden Tenor einen diminuierten oder figurierten orgelmäßigen Diskant gegenüberzustellen:



was dann 11 ausgeführte schulmäßige Stücke praktisch zeigen. Die angehängten selbständigen Präambeln, obwohl an sich Stückchen primitivster Art, sind kunstgeschichtlich von höchstem Interesse, weil sie die ersten bekannten Versuche selbständiger instrumentaler Musik darstellen und mit ihnen die Orgelkunst zuerst „in den Kreis der Geschichte eintritt.“[1]) Eine Anzahl weiterer Orgelstücke P.s ist erst neustens ans Licht gekommen und zwar in einem handschriftlichen Tabulaturbuch, das die Staatsbibliothek in München (Musik. Mstr. Nr. 3725) von dem Karthäuserkloster Buxheim erworben hat.

Pax und Agnus, der Friedenswunsch, welchen der Liturg nach der Konsekration der Gemeinde entgegenbringt und mit dem er zum Akte der Distribution überleitet. In der katholischen Kirche schließt der Priester an das Pax vobiscum („Der Friede des Herrn sei mit euch allen“) noch den dreimaligen Ausruf des Agnus Dei an. — Nach Luthers Form. Missae 1523[2]) sollte beides auch in der evangelischen Kirche gesungen werden und manche der ältesten Kirchenordnungen haben beide Stücke aufgenommen.[3]) Später folgte man ganz allgemein der „Deutschen Messe“ 1526, welche diese Überleitung weggelassen hatte, ließ die Pax ebenfalls weg, das Agnus aber als „Christe, du Lamm Gottes“ oder „O Lamm Gottes unschuldig“ von der Gemeinde während der Distribution singen. Die Liturgiker der Gegenwart verlangen allgemein die Restituierung von Pax und

Fr. Chrysander ist veröffentlicht in Chrysanders Jahrb. für Musikwissenschaft II. 1867. S. 1 bis 234; Paumanns Werk S. 66 ff.

[1]) Ausführliches über Paumann und sein Fundamentum findet man außer in dem schon citierten Jahrbuch von Chrysander noch bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 90—96. Ein kurzes Stückchen, „Pausa“ genannt, hat Ritter unter den Beispielen II. Nr. 57. S. 95 abdrucken lassen. Vgl. auch Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 425. 426. 434. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. 1878. S. 4. 14. 15. — Virdung (1511) und Martin Agricola (1529) schrieben Paumann auch die Erfindung der Lautentabulatur zu. Vgl. Kiesewetter, Gesch. der Musik. 1834. S. 59 und Ambros, a. a. O. S. 425. Anm. gegen Fétis, Biogr. VI. S. 468.

[2]) Wo er beides als eine „vox plane evangelica, annuntians remissionem peccatorum, unica illa et dignissima ad mensam domini preparatio“ erklärt.

[3]) Preuß. K.-O. 1525. Straßb. K.-O. 1525. Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1533. 1536. 1564. Mark Brdb. K.-O. 1540. Östr. K.-O. 1571 u. a.

Agnus, nur über die Stelle, die beides einnehmen soll, gehen die Meinungen auseinander. Daher meint Schenk bezüglich der Pax, wo dies Stück noch im Gebrauch sei, möge man es beibehalten, wo es nicht gebräuchlich gewesen, aber nicht aufdringen.[1])

Pedal. „Die höchste Macht des Orgelspiels ist bedingt durch des Basses Grundgewalt," und das Pedal ist daher diejenige Vorrichtung, welche die Orgel erst zu dem einzig dastehenden Instrumente und namentlich Kircheninstrumente macht, das sie in Wirklichkeit darstellt.[2]) Im Pedal, das in der instrumentalen Polyphonie der Orgel die Grundstimme führt, konzentriert sich die Gesamtwirkung eines Werkes zu überwältigender Kraft und Fülle. — Die Erfindung des Pedals wird wohl mit Recht als eine deutsche in Anspruch genommen und in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts verlegt.[3]) Jedenfalls ist es von Deutschland aus bekannt und z. B. von Bernhard dem Deutschen (vgl. den Art.) um 1470 „gen Venedig in Italiam gebracht" worden, und auch das wissen wir durch den alten Arnold Schlick (1512) gewiß, daß es vom Eintritt des 16. Jahrhunderts an zu den regelrechten Erforderniffen der deutschen Kirchenorgel gehörte. Die älteste Art es zu beschaffen, war die, daß man die Pedaltasten mit Stricken an die tiefsten Manualtasten anhängte; dann sonderte man bestimmte Manualstimmen zugleich für das Pedal aus, die als „manualiter und pedaliter zu spielen" bezeichnet wurden.[4]) Von den Pfeifen des Manualprincipals 16′ verband man die große Oktave

[1]) Melodische Formeln für die Pax vgl. man bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 244 bis 247. S. 395 und Layriz, Kern IV. S. 40. Die Choralmelodien für das deutsche Agnus vgl. in den Art. „Christe, du Lamm Gottes" und „O Lamm Gottes unschuldig."

[2]) Mit Recht ist darum gegen die Meinung, das Harmonium könne die Orgel in der Kirche unter Umständen ersetzen, geltend gemacht worden, daß dies eben darum unmöglich sei, weil jenem das Pedal fehle und es sich darum zur Orgel verhalte wie ein Betsaal zur Kirche, wie ein Pietistenkonventikel zum Gemeindegottesdienst. Vgl. Ammon, Württ. Kirchenblatt. 1864. Nr. 27. S. 214—216. Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 377.

[3]) Fétis, Biogr. univ. des Musiciens I. S. 374 hält einen Louis Van Valbeke aus Brabant, der um 1300 lebte, für den Erfinder des Pedals, weil in einem alten niederländischen Gedicht von ihm gesagt wird:

Hy was d'eerste die want
Van stampien die manieren
Die men noch hört antieren.

Dieses „stampien" erklären einige mit stampare, drucken und machen den Mann zum Erfinder der Buchdruckerkunst; Fétis dagegen bringt es mit „stampen", stampfen, mit den Füßen niedertreten, in Verbindung und sieht in ihm den Erfinder eines Instruments, das mit den Füßen gespielt wurde, also des Pedals. Diese Ansicht hat Riemann, Musik-Lex. 1887. S. 736 ohne weiteres acceptiert.

[4]) So konnten nach Heinrich, Orgel-Revisor 1877. S. 3 alle Stimmen des Hauptwerks einer Orgel zu Sorau von 1496 zugleich pedaliter gespielt werden, und in den Dispositionen bei Prätorius, Synt. mus. II. 1618 heißt es bei Stimmen, die auf der Lade des HW.s stehen vielfach: „im Oberwerk (d. h. HW.) zum Pedal."

mit der kleinen Oktave der Pedaltasten, verlängerte dann an dieser Stelle die Manualwindlade und setzte auf dieses Anhängsel die Pfeifen der großen Oktave des Pedals bis F abwärts (ein solches Principal nannte man deshalb „Principal 24′"[1]), sowie noch andere Bässe, wie Nachthornbaß, Bauernflötbaß, Trompete 8′. Noch im Laufe des 16. Jahrhunderts aber erhielt das Pedal auch selbständige Stimmen.[2]) — Der Umfang des Pedals war zu Paumanns Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts A B—b, 1493 treffen wir ihn nach unten um G und F, bei Arnold Schlick 1512 nach oben bis h und c^1 erweitert, wozu bald noch die tiefen Töne von F abwärts bis C kamen. Diesen Umfang behielt dann das Pedal bis ins 18. Jahrhundert herein, und nur gelegentlich wurde derselbe überschritten und noch d^1 hinzugefügt.[3]) Auch Silbermann hielt an dem Umfang C—c^1 fest und erst seine Schüler, die beiden Hildebrand u. a. bauten allgemeiner von C—d^1 in dem Umfang, den das Pedal der deutschen Kirchenorgel bis jetzt behalten hat.[4]) — Über Lage, Maßverhältnisse und Einrichtung des Pedals bestimmt die Preußische Ministerial-Instruktion über Behandlung von Orgelbauten vom 3. Oktober 1876 folgendes:

„Die Lage des Pedals ist nach allen Seiten wagrecht so anzuordnen, daß das mittlere C (klein c) desselben unter das c^1 des Manuals (oder untersten Manuals größerer Werke) senkrecht zu liegen kommt, und daß die Spitzen der Obertasten des Manuals mit den Spitzen der Obertasten des Pedals senkrecht übereinander liegen. — Der senkrechte Abstand zwischen dem Boden des Manuals und dem der Oberkante der Untertasten des Pedals beträgt c. 80 cm. Die äußere Breite der Pedalklaviatur beträgt 1,2 m, die Stützleiste für die Füße (am Setzbrett) muß 6 cm breit sein. Die seitliche Begrenzung der Klaviatur wird durch zwei Backen (Leisten) gebildet, welche wenigstens um 6 cm die Oberkanten der Obertasten des Pedals überragen und eine lichte Weite von 1,25 m haben. Die Tasten sind 50 cm lang und 3 cm breit. Die Obertasten sind, soweit die Füße auf den Untertasten verwendet werden (3,9 cm), um 1,5 cm tiefer als jene zu legen, haben beim Setzbrett eine Erhöhung von 1,1 cm Länge und gegen die Untertasten eine Mehrhöhe von 5,5 cm. Die obern Kanten dieser Erhöhungen sind an den Längskanten schwach, an den Hirnkanten scharf zu brechen, ein Schnäbeln (Verzierung) an letzterer darf nicht gemacht werden. Die Untertasten sind an den obern Längskanten scharf (bis

---

[1]) Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 87.

[2]) In der Orgel der Johanniskirche zu Lüneburg wurde 1580 ein besonderer „Pedal-Untersatz 16′" neben die Orgel gesetzt. Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 170. Ritter, a. a. O.

[3]) So z. B. in Orgeln des Dresdnischen Orgelbauers Fritsch 1614 und 1615 zu Dresden und Bückeburg.

[4]) Die Preuß. Ministerial-Instruktion vom 3. Okt. 1876 hat diesen Umfang sanktioniert, indem sie bestimmt: „Das Pedal umfaßt chromatisch die Tasten für die Töne von C bis d^1 (27 Tasten). In großen Kirchen- und Konzertorgeln der Gegenwart ist man darüber hinaus, bis zu f^1 (30 Tasten) gegangen, hauptsächlich um die vollkommene Ausführung der Werke Seb. Bachs zu ermöglichen; vgl. Böckeler, Die neue Orgel im Kurhaussaal zu Aachen 1876. S. 43. Die Engländer gehen bis g^1 und a^1. — Über die früher dem Pedal eigenen Mängel der „Kurzen Oktav und gebrochenen Oktav" vgl. diesen Art.

6 cm) zu brechen, haben zwischen den Tasten der Töne E—F, H—c, e—f und h—c einen Zwischenraum von 6 cm, zwischen allen übrigen Tasten beträgt derselbe je 1,5 cm."[1])

Das Pedalspiel hat seine künstlerische Ausbildung ganz innert der deutschen evangelischen Kirche erlangt — und wir halten darauf, dies nachdrücklichst hier auszusprechen. Während die süddeutschen katholischen Orgelkomponisten älterer Zeit, auch die italienischen und französischen — von den englischen gar nicht zu reden, die von einem regelrechten Pedalgebrauch bis in die neuere Zeit herein gar nichts wußten — in ihren Toccaten sich im Pedal mit ausgehaltenen oder doch nur langsam fortschreitenden tiefen Tönen begnügten, haben die mittel- und norddeutschen Meister von Anfang an ihr Hauptaugenmerk auf die vollste und freieste Verwertung auch des Pedals gerichtet und dadurch ihren Werken erst so recht den eigentlichen Orgelcharakter aufgedrückt. Wie haben schon die Meister der nordländischen Organistenschule, ein Buxtehude, Reinken, Bruhns, Lübeck u. s. w. ihre größten Orgelthaten gerade auf dem Pedal gethan; wie haben sie es in glänzenden Solopassagen, Trillern, obligater Zweistimmigkeit u. dgl. zu verwenden gewußt und ihre Themen vielfach so erfunden, daß sie erst durch die Führung im Pedal ihre großartigste Wirkung erreichten, und der Meister der Meister, Seb. Bach, zu welcher Höhe hat er erst das Pedalspiel gebracht: „Auf dem Pedale mußten seine Füße jedes Thema, jeden Gang ihren Vorgängern, den Händen, auf das Genaueste nachmachen. Kein Vorschlag, kein Mordent, kein Pralltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zum Gehör kommen. Er machte mit beyden Füßen zugleich lange Doppeltriller, indessen die Hände nichts weniger als müßig waren."[2]) Später haben dann freilich die Afterkünstler auf der Orgel, die Abt Vogler, Just. Heinr. Knecht und ihre Nachtreter auch das Pedalspiel gründlich verdorben; aber die Neuzeit hat am Studium Bachs das Geheimnis desselben glücklich wieder gefunden. Möchte sie es treu bewahren und mehr und mehr für das gesamte deutsche kirchliche Orgelspiel —

---

[1]) Damit ist die Einrichtung des Pedals für die Kirchenorgel mindestens des evangelischen Deutschlands bestimmt und fällt die Berücksichtigung anderer Pedalmaße und Pedaleinrichtungen dahin. So die des sogenannten „Mechelner Normalpedals" (festgestellt auf einem kath. Kongreß zu Mecheln am 1. Sept. 1864 und angenommen vom kath. Cäcilienverein zu Eichstädt 5. Sept. 1871 — mit engeren Maßen; vgl. diese bei Böckeler, a. a. O. S. 43. 44 und Abbildg. Taf. 2), der konkav angelegten Pedalklaviatur, wie sie Friedrich Schulze anwandte, um die äußersten Tasten bequemer erreichbar zu machen, und endlich des englischen Radiating Pedals mit von hinten nach vorn fächerförmig sich erweiternder Tastatur. Vgl. die Abbildgn. bei Stainer, The Organ. S. 32, wo zugleich angegeben ist, daß diese Einrichtung von dem Orgelbauer Henry Willis eingeführt wurde.

[2]) So berichtet voll Bewunderung der alte Gerber, Altes Lex. I. S. 90 und mit Bezug auf die Führung eines Themas im Pedal meint Palmer, Ev. Hymnol. 1865. S. 370: „Wie klingt das herrlich, wenn z. B. in der kleineren Bachschen G-moll-Fuge das Thema, das in der obersten Tonlage lieblich an einen Kuhreihen anklingt, nachdem es die mittleren Stufen durchlaufen hat und da immer gewachsen ist, endlich im Pedal wie mit Riesenschritten, unter denen die Erde erzittert, daher kommt ꝛc."

namentlich auch für die Begleitung des Gemeindegesangs, für den im freien, kunstmäßigen Gebrauch des Pedals auch ein wesentliches Förderungsmittel beschlossen liegt — wieder voll und ganz nutzbar machen. Möchten die Orgeldisponenten das Pedal stets so ausstatten, daß es auch ohne den Notbehelf der Pedalkoppel den vereinigten Manualen an Kraft und Fülle nicht zurückstehe — wobei insbesondere nicht zu vergessen ist, daß in Bachschen Werken öfters die Melodie in der Tenorlage geführt werden muß (Clairon 4' u. dgl.) — und die Orgelspieler über dem verführerischen Reiz der stets sich mehrenden Tritte über dem Pedal, das echte und gerechte kunstmäßige Pedalspiel nicht vergessen![1])

Pedalbank nennen manche Orgelschriftsteller die Orgelbank. Vgl. den Art.

Pedalkoppel, eine Koppelungsvorrichtung in der Orgel, welche bewirkt, daß die auf dem Hauptmanual und neuerdings auch auf den Nebenmanualen angezogenen Manualstimmen in den untern Oktaven, soweit die Pedalklaviatur reicht — also von C—d¹ oder f¹ — beim Spiele auf dem Pedal mitklingen. Für die Einrichtung der Pedalkoppel muß zunächst der breite Tastenraum jeder Pedaltaste auf den schmaleren Raum der betreffenden Manualtaste oder des Spielventils reduziert werden. Dann ist die Bewegung der Pedaltaste auf die Manualabstrakte, oder auch direkt auf ein Spielventil zu übertragen. Je nachdem einer dieser Wege eingeschlagen wird, erhält man zwei Arten von Pedalkoppeln:

a) die Ventilkoppel, bei welcher an der Windlade des zu koppelnden Manuals für das Pedal eigene Spielventile angebracht und auf die gewöhnliche Weise mittelst Abstrakten und Wellen, oder Abstrakten und Winkeln mit dem Pedal verbunden werden. Die Koppelventile werden entweder neben die Spielventile des Manuals, oder aber vor oder hinter dieselben in einen eigenen Windkasten gelegt. Diese Pedalkoppel, die aber nur an Schleifladen eingerichtet werden kann, gewährt den Vorteil, daß durch sie die betreffenden Manualtasten nicht mitbewegt werden; dagegen muß bei ihr der Luftzufluß durch das Manualventil allein schon der normale sein, wenn derselbe durch Öffnung des Koppelventils nicht vermehrt und dadurch der Ton der Pfeife nicht verändert werden soll.

b) die Abstraktenkoppel, welche bei allen Windladenarten außer der Schleiflade allein angewendet werden kann, verbindet die Abstraktur des Pedals mit der des zu koppelnden Manuals. Es geschieht dies am einfachsten durch eine eigene Wellatur, oder aber durch eine fächerförmig zusammenlaufende Wippenreihe, oder endlich durch ein System von Winkeln.[2]) — Über die neuerdings mehrfach ange-

[1]) Wir stimmen in dieser Beziehung dem trefflichen englischen Orgellehrer Dr. John Stainer, The Organ, S. 30 aus voller Seele bei, wenn er seinem Schüler es zur Gewissenspflicht macht: „Never sacrifice the proper performance of a pedal passage for the sake of using the Swell pedal" — oder irgend einen andern Tritt.

[2]) Über die mechanische Einrichtung dieser verschiedenen Koppelungsarten vgl. man die

wandte Pedaloktav-Koppel[1]) findet sich bereits in dem Art. „Oktav-Koppel" einiges mitgeteilt, und es ist hier nur noch zu bemerken, daß die Pedalkoppel ebenso wie die übrigen Koppelungen zum Anziehen und Abstoßen mittelst eines Registerzuges oder eines Trittes eingerichtet, sowie daß neustens auch für sie die Pneumatik in Anspruch genommen wird.

Pestel, Johann Ernst, ein zu seiner Zeit berühmter Organist, war 1659 zu Berga im Altenburgischen geboren. Er kam auf die Schule in Altenburg und studierte zugleich Musik, namentlich Orgelspiel unter der Leitung des dortigen Hoforganisten Joh. Ernst Witt (Vater des späteren Gothaischen Kapellmeisters Christ. Friedr. Witt). Der Erfolg, mit dem dies geschah, bestimmte ihn, sich ganz der Musik zu widmen; er ging nach Leipzig und wurde hier ein Schüler des jüngeren Weckmann. Seine erste Stelle erhielt er als Organist zu Weida im Voigtlande und von da kam er als Stadtorganist nach Altenburg, wo er 1687 auf die Hoforganistenstelle vorrückte und 1740 noch gelebt haben soll. Von den zahlreichen Kirchenstücken und Orgelwerken, die er geschrieben, ist nach Matthesons und Gerbers Angabe nichts gedruckt worden.[2]) P. hat mit Joh. Kuhnau 1714 die Orgel im Dom zu Freiberg revidiert und abgenommen, mit der Gottfried Silbermann seinen Ruf als Orgelbauer begründete.[3])

Peter (Peträus), Christoph, der „Sangmeister" zu Guben und Sänger Johann Francks, stammte aus Weida im sächsischen Voigtlande, kam wahrscheinlich 1642[4]) oder 1643 von Großenhain als Kantor nach Guben, wo er am 26. Januar 1656 „zur Erweckung ferneren Fleißes in seinem Berufe kostenfrei" ins Bürgerrecht aufgenommen wurde, in Freundschaft mit dem ihn hoch schätzenden Bürgermeister Johann Franck lebte und 1669 starb.[5]) Als Musiker „verdankte er seine Kunst" — wie Ludwig Erk, jedoch ohne Begründung, meint — „den Tonmeistern der Hamburger Schule, die um 1604 blühte." Seine geistlichen Musik-

Art. „Wippenkoppel" und „Winkelhakenkoppel." Eine der Gattung der Klötzchenkoppel angehörige Pedalkoppel ist abgebildet bei Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. Atlas Taf. XXX. Fig. 3.

[1]) Oder wie sie Marcussen & Sohn, Einige Dispositionen ꝛc. Kiel, 1883. S. 24 noch umständlicher bezeichnen: „Pedal-Baß-Oktav-Koppel"; eine solche haben sie in der Orgel der Christ- und Garnisonskirche zu Rendsburg 1879 angebracht.

[2]) Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 255. Gerber, Altes Lex. II. S. 114. Spitta, Bach I. S. 702 führt eine Partita von ihm an. Auch Gerber, Neues Lex. I. S. 209 besaß Orgelwerke von ihm im Mskr. — Vgl. auch Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels. I. S. 169.

[3]) Vgl. Gerber, a. a. O. II. S. 517.

[4]) In welchem Jahr der seitherige Kantor Joh. Georg Hoffkuntz in Guben als Vicekapellmeister in die kurfürstl. Kapelle zu Dresden eintrat. Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik ꝛc. in Dresden. I. S. 35.

[5]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 473, sowie die Mitteilungen des Organisten Fr. Wilh. Koch in Guben in der Euterpe 1874. S. 169. 170.

werke für den Kunstgesang, so weit sie noch bekannt sind, gehören der zu jener Zeit viel gepflegten Form der „deutschen geistlichen Arie" an; sie sind — „damit die Worte desto besser können verstanden werden," wie er ausdrücklich bemerkt — für eine Singstimme mit Begleitung von 5 Instrumenten und Generalbaß geschrieben, reichen aber an Bedeutung nicht entfernt an die ähnlichen Werke seiner namhafteren Zeitgenossen hinan. Von den 40 oder 41 Melodien, die P. zu den Liedern Joh. Francks erfunden hat und denen fließender und faßlicher Tongang nicht abzusprechen ist, kamen nur einzelne und nur vorübergehend in kirchlichen Gebrauch; sie vermochten den ungleich besser für den Gemeindegesang geeigneten Weisen Johann Crügers gegenüber nicht aufzukommen. P.s Werke sind:

1. Andachts-Zymbeln oder Andächtige und geistreiche, fürnemlich des sel. Herrn D. Martin Luthers, hernach auch nebenst anderer bekanten und gebräuchlichen, der fürnemsten itzigen Teutschen Tichter, mit Gottes Wort und unveränderter Augspurgischer Confession übereinstimmende Lieder, zu des Allerhöchsten Gottes Lobe und Erwekkung brünstiger Andacht bei frommen Christen in vier und fünff Stimmen lieblich zusammen gesetzet von Christoph Petern, Sangmeistern zu Guben. Zu Freyberg in Meißen, druckt es auf Kosten des Herausgebers, George Beuther. Im Jahr 1655. 8°. 275 Lieder mit 211 Melodien. — 2. Brautlied aus dem 1ten Capitel des Hohen Liedes für acht Stimmen. Frankfurt a. d. O. 1661. 4°. — 3. Geistliche Arien Etlicher auf die hohen Jahresfeste und Psalmen Davids, teils bekannten, teils neu herausgegebenen Lieder. Mit einer Stimme zu singen, und mit fünff Violen oder andern Instrumenten benebenst dem Basso Continuo abwechselungsweise zu spielen &c. Guben, im Druck und Verlag von Christoph Gruber. 1667 (Widmung vom 11. November 1667). 4°. 24 Stücke enthaltend.[1]) — 3. Thuribulum Precationis bestehend in zwölff Litanien oder Missen von fünff, sieben und acht Stimmen. Guben 1669. 4°. Von Peters Melodien zu den geistlichen Liedern Joh. Francks sind in des letzteren „Geistlichem Sion". Guben 1674, im ganzen 40 mit des Komponisten Namenszeichen („C. P.", „Chr. Peter", „Chr. Petr.", „C. Pet.", „Christoph Peter, Cant. Gub. comp.") bezeichnet,[2]) ohne daß jedoch seine Autorschaft hiedurch absolut sicher gestellt wäre, da das Zeichen auch unter einzelnen Weisen steht, die wie z. B. „O Traurigkeit, o Herzeleid" jetzt aus älteren Quellen nachgewiesen sind.[3]) Die sieben derselben, welche im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in andern Gesangbüchern Aufnahme fanden, sind: „Ihr Gestirn, ihr hohlen Lüfte", Weihnachtslied. Geistl. Sion 1674. Nr. 4, bei Vopelius, Neu Leipz. G.-B. 1682. S. 68; auch noch von Seb. Bach

[1]) Vgl. v. Winterfeld, Evang. Kirchengesang II. S. 490—492. Daselbst in den Notenbeilagen sind unter Nr. 180. S. 177—179: „Von der Auferstehung Jesu Christi" („Dieses ist der Tag der Wonne") und Nr. 181. S. 179—181: „Von der heiligen Dreieinigkeit" („Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel") zwei Stücke vollständig abgedruckt.

[2]) So nach Fr. W. Koch in der Euterpe 1863. S. 169—173. v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 494 zählt 41, macht überhaupt andere Angaben über die einzelnen Komponisten die mit Melodien in diesem Buch vertreten sind.

[3]) Vgl. Koch, a. a. O. S. 171 und Erk in der Euterpe 1874. Nr. 10. S. 169. 170.

gesetzt, „Choralges. Ausg. 1832. Nr. 161. S. 94. Ausg. von Becker Nr. 121 A. B. S. 186. 187; mit dem Satz aus Vopelius bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 108. S. 159. — „Dieses ist der Tag der Wonne", Osterlied. Geistl. Sion. Nr. 12. Vopelius. S. 299. — „O Traurigkeit, o Herzenssehnen. Passionslied. Geistl. Sion. Nr. 11. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 158. S. 176. Ausg. 1690. Nr. 161. — „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel." Trinitatislied. Geistl. Sion. Nr. 17. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 283. S. 317. Ausg. 1690. Nr. 288. — „Zu Zion wird dein Nam erhoben." Ps. 65. Geistl. Sion. Nr. 45. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 423. S. 439. Ausg. 1690. Nr. 429. — „Herr hör, ach höre mein Gebet." Ps. 102. Geistl. Sion. Nr. 53. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 606. S. 648. Ausg. 1690. Nr. 612. König, Harm. Liederschatz 1738. S. 150. — „Ich will den Herren loben itzund und allezeit." Loblied. Geistl. Sion Nr. 78. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 460. S. 484. Ausg. 1690. Nr. 466. — Jetzt hat nur noch eine einzige dieser Weisen, falls sie wirklich von Peter erfunden ist, kirchliche Geltung, nämlich „Herr hör, ach höre mein Gebet", welche im Mecklenb. Choral-Mel.-Buch 1867. Nr. 118. S. 60 dem Liede „Mein Heiland nimmt die Sünder an" (vgl. den Art.) beigegeben ist.[1])

Peternell, August, ein namhafter Orgelbauer der Gegenwart, ist am 29. Juli 1836 zu Seligenthal bei Schmalkalden in Thüringen geboren. Zwei ältere Brüder von ihm, Karl und Wilhelm Peternell, hatten an diesem ihrem Heimatort 1847 eine Orgelbau-Werkstätte errichtet, in welche er 1850 als Lehrling, 1860 aber als Teilhaber eintrat. Seit 1877 führt er dieses Geschäft unter der Firma „Gebrüder Peternell" allein und mit anerkannter Tüchtigkeit weiter. Der Orgelbau verdankt P. verschiedene praktische Neuerungen, z. B. doppelt wirkende Spielventile an Schleifladen (1872), eine verbesserte Windlade mit hängenden Ventilen (1882. D. R. P. Nr. 24103), Ventilstecher mit Membranenverschluß (1883), eine Pedalkoppel durch Hebelmechanik, ohne daß die Manualtasten mitgehen (1887) u. a. Seine neusten Werke baut er mit Röhrenpneumatik (vgl. den Art.) und Membranen, ohne Spielbälge, und sein Geschäftskreis erstreckt sich zunächst auf seine thüringische Umgebung, dann weiter hinaus nach Hessen, Westfalen und das sächsische Voigtland; einzelne Werke lieferte er auch nach Rußland und der Schweiz.

Peterwitz, Gustav, ist am 5. Februar 1824 zu Jauer in Schlesien geboren. Er besuchte von 1841—1844 das Lehrerseminar zu Bunzlau, wo in der Musik Karow sein Lehrer war. Von 1844 an wirkte er als Lehrer in Schmiedeberg im Riesengebirge und vom 23. April 1849 an als Kantor und Lehrer zu Gränowitz bei Liegnitz, bis ihn ein Augenleiden (grauer Staar) zwang, am 1. August 1886 sein Amt niederzulegen. Seitdem lebt er im Ruhestand zu Liegnitz. Seine Kom-

[1]) Weitere Melodien Peters findet man neugedruckt bei v. Winterfeld, a. a. O. II. S. 495, sowie in den obengenannten Aufsätzen der Euterpe.

positionen, in denen er sich als einen begabten Komponisten dokumentiert, der etwas Tüchtiges gelernt hat, sind:

Op. 3. Die Festtage. Kirchenmusiken für schwächere und gehobenere Chöre mit und ohne Orgel- und Instr.-Begleitung. Langensalza, Verlags-Comptoir. 2 Hefte. — Op. 7. Hymne für Sopransolo und gem. Chor mit Orgel. Jauer, Plahn. — 2 Männerchöre mit Orgel. Langensalza, Verlags-Comptoir. — 3 relig. Gesänge zur Beerdigung für S. A. T. B. Ebendas. — 2 Stücke im „Album für Kirchenmusik.“ Brieg, Bräuer. — Selig sind die Toten, für gem. Chor a cappella, Euterpe 1864. Nr. 3. S. 33—40. — 2 Arien im „Album für Solo-Kirchengesang“ von Eduard Geitsch in Görlitz. — Myrte und Cypresse. Gesänge für gem. Chor (mit Kantor O. Fischer in Jauer). Langensalza, Verlags-Comptoir. — Op. 14. Palmenzweige. 19 geistliche Gesänge an den Gräbern und zur Gedächtnisfeier unsrer Lieben. Für gem. Chor und Männerchor. Quedlinburg, Vieweg. — 5 Präludien für Orgel im 1ten Bd. von „Der Präludist“ von Jakob und Richter. Breslau, Hientsch. —

Petri, Georg Gottfried, war zu Sorau am 9. Dezember 1715 geboren und erhielt daselbst auch seine Vorbildung in Sprachen und Musik. Später studierte er Rechtswissenschaft zu Halle und war auch einige Zeit als Lehrer der Institutionen am Pädagogium daselbst thätig. Dann aber ging er zur Musik über und wurde Kantor und Musikdirektor zu Görlitz, wo er am 6. Juli 1795 im achtzigsten Jahr seines Alters starb. Von seinen Werken sind hier zu nennen:

Kantaten über alle Sonn- und Festtags-Evangelia 1757. — Die drei Männer im feurigen Ofen, ein musikalisches Drama. 1765. 4°.[1])

Petri, Johann Samuel, war am 1. September 1738 zu Sorau in der Niederlausitz geboren. Sein Vater, der Kantor daselbst und später Pastor zu Benau bei Sorau war, wollte anfänglich von musikalischen Studien des begabten Sohnes nichts wissen, später ließ er ihm doch Unterricht in Klavier- und Orgelspiel geben, der ihn so förderte, daß er in seinem 16. Jahr bereits die Organistenstelle zu Sorau so lange versehen konnte, bis der neue Organist eintrat, der sich dann weiter seiner annahm. Nachdem er zu Halle zwei Jahre lang Theologie studiert hatte, wurde er Lehrer der Musik am dortigen Pädagogium und genoß den Umgang Wilhelm Friedem. Bachs, der damals Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle war. 1767 kam P. als Kantor nach Lauban und 1772 als solcher nach Bautzen, wo er am 12. April 1808 im Alter von 70 Jahren gestorben ist. Sein nachstehend verzeichnetes Buch, das schon der alte Gerber hoch gerühmt hat, ist für die Kunde des damaligen Musiklebens von bedeutendem Wert, und namentlich Dr. Phil. Spitta

---

[1]) Noch wird ein Mag. Christoph Petri genannt, der in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Kantor und Musikdirektor zu Sorau lebte und wohl Verwandter der beiden oben genannten Petri gewesen sein wird. Doch sind von ihm nur weltliche Musikwerke bekannt.

hat in seiner Biographie Bachs mehrfach auf dasselbe Bezug genommen. Dies Buch ist:

> Anleitung zur praktischen Musik für neu angehende Sänger und Instrumentenspieler. Lauban 1769. Christoph Wirth. 164 S. 8°. Eine zweite Ausgabe erschien 484 S. 4° stark bei Breitkopf in Leipzig 1782; sie enthält in 3 Teilen: S. 1—120. Einleitung in die historische Musik. S. 121—282. Die Elemente der Musik. S. 283—484. Anleitung für die verschiedenen Instrumente (Orgel, Klavier, Violine 2c.)[1] — Die Orgelstücke und Kirchenmusikwerke P.s blieben Manuskript.[2])

Petzold, Christian, Organist in Dresden, war 1677 zu Königstein geboren. Schon 1697 wird er als Hilfsorganist in Diensten des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen erwähnt und 1709 wurde er zum wirklichen Organisten und Kammerkomponisten befördert, mit einem Gehalt von 400 Thalern.[3]) Mattheson zählte ihn unter die vorzüglichen Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit und Walther bemerkt, daß er „verschiedene gute Kirchen- und Klavierstücke gesetzet" habe.[4]) Er war der Lehrer K. H. Grauns und scheint nach einer Andeutung Gerbers dessen Wendnng zum „gefälligen Kirchenmusikstil" mit beeinflußt zu haben. Als 1720 die neue Silbermannsche Orgel eingeweiht wurde, schrieb er die Musik für diese Gelegenheit und wurde dann auch als erster Organist an diesem Werke angestellt, als welcher er am 2. Juli 1733 im 55. Lebensjahr starb. — Ein anderer

Petzold, Johann, hat gemeinschaftlich mit Johann Schelle die Melodien gesetzt zu Joachim Fellers Schrift „Der andächtige Student". Leipz. 1682, aus der S. 376 das noch jetzt in Gebrauch befindliche Lied „Nur nicht betrübt, so lang dich Jesus liebt" (vgl. den Art.) stammt.[5])

Pfeifen als die tongebenden Bestandteile der Orgel, werden in ihrer Gesamtheit das Pfeifenwerk der Orgel genannt. — Die älteste, in der Natur schon gegebene Form der Pfeife ist die einzelne Röhre der Panspfeife (Syrinx), ein Schilfrohr, in welchem durch den über die obere Mündung hinziehenden natürlichen, oder durch den mit dem Mund über sie hingeblasenen künstlichen Wind die im Innern der Röhre ruhende Luftsäule zu tönenden Schwingungen angeregt wird. Die zweite Form der Pfeife ist die Weidenpfeife (Salix), bei der der Wind oder Anblasestrom bereits auf künstliche Weise mittelst des Kerns und der Kernlücke geleitet und reguliert wird, womit die Labialpfeife der Orgel gegeben ist. — Der physika-

[1]) Ein Abdruck des Abschnitts über die Orgel erschien zu Wien 1802. 32 S. 8°. Vgl. Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 433—434.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 115—118. Fétis, Biogr. univ. des Musiciens. VII. S. 10. 11.

[3]) Vgl. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters in Dresden. II. S. 50. 65. 66.

[4]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 475. Gerber, Altes Lex. II. S. 121.

[5]) Vgl. Wetzel, Hymnop. I. S. 222. Gerber, Neues Lex. III. S. 689.

lische Vorgang beim Tönen der Pfeife nach seinen beiden Seiten: dem Verhalten der Tonwelle in der Pfeifenröhre und der Thätigkeit des Anblasestromes, ist noch nicht vollständig klargelegt. Wir legen in thunlichster Kürze die zur Stunde in Bezug auf beide Punkte von den Akustikern aufgestellten Hypothesen dar.

Die Pfeifenkörper der Labialstimmen der Orgel sind Röhren von zweierlei Einrichtung: entweder an beiden Enden offen (offene Stimmen), oder aber am obern Ende durch einen Stöpsel oder Hut geschlossen oder „gedeckt" und nur am untern Ende, dem Ausschnitt offen (Gedackte). In letzteren macht die am Oberlabium erregte Tonwelle ihren Weg bis dahin, wo sie auf den festliegenden Widerstand des Stöpfels oder Hutes trifft, von dem sie zurückgeworfen und genötigt wird, denselben Weg, den sie her gemacht, wieder rückwärts zu machen. Durch diese kontinuierliche Hin- und Rückbewegung der Tonwelle wird sie im Innern der Röhre zu einer stehenden Welle, in der alle einzelnen Luftteilchen in bestimmten Zeitpulsen eine gleichförmig hin- und hergehende Bewegung machen. Diese Bewegung ist am Ausgangspunkt der Welle am schnellsten und nimmt, je mehr sie sich dem Widerstand des Stöpfels nähert, ab, so daß dort ein Verdichtungs- und Verdünnungsmaximum entsteht, welches man als Schwingungsknoten bezeichnet. In der auf beiden Seiten offenen Röhre, welche die Pfeifenkörper der offenen Labialstimmen darstellen, macht die am Labium erregte Welle denselben Weg in ebenderselben Weise wie in der gedeckten. Sie hat dabei aber gegen den Widerstand der Luftsäule selbst anzugehen, der um so größer wird, je weiter sie vorschreitet. Dieser Widerstand der Luftsäule selbst bewirkt hier dasselbe, was vorher der Deckel gethan hatte: ein Druckmaximum oder einen Schwingungsknoten gegen die Mitte der Röhre, von dem nun gleichzeitig zwei Verdichtungsstöße der konzentrierten elastischen Kraft der Luftsäule nach den beiden offenen Enden der Röhre ausgehen, an denen sie auch im selben Zeitmoment ankommen. Da hier kein Widerstand entgegensteht, so schreitet der Stoß auf beiden Seiten über die Röhrenenden hinaus, die Verdichtung löst sich in der dünneren atmosphärischen Luft auf und an beiden Enden tritt ein Moment des Gleichgewichts, dann eine Verdünnung ein, deren Wellen in die Röhre zurücktreten, um einander entgegen sie nochmals zu durchlaufen. Da, wo diese rückgängigen Wellen sich kreuzen, wird die Verdünnung verdoppelt, und erst wenn die über ihre natürliche Lage hinausgegangenen Schichten ins Gleichgewicht zurückgekehrt sind, ist eine einmalige Wellenbewegung, eine ganze Schwingung ausgeführt, die Tonwelle hat die Länge der Röhre oder des Pfeifenkörpers zweimal durchlaufen. Auf Grund von Beobachtungen weiß man, daß die Tonwelle ihren doppelten Weg durch die Röhre einer 32füßigen offenen Orgelpfeife in einer Sekunde 16 mal zurücklegt, daß sie 16 Ganzschwingungen und 32 Halbschwingungen in der Sekunde macht. Daraus ergeben sich für den Ton der 16füßigen Pfeife $2 \times 32 = 64$, für den der 8füßigen $4 \times 32 = 128$ und für den der 4füßigen $8 \times 32 = 256$ Halbschwingungen. Zugleich folgt hieraus, daß der Ton um so höher wird,

je größer die Schwingungszahl ist, und daß die Schwingungszahl in der Sekunde um so größer wird, je kürzer die Wellenlänge, d. h. die Luftsäule oder der sie einschließende Pfeifenkörper ist. In der gedeckten Pfeife läuft die Tonwelle als Verdichtungswelle bis zum Spund, wird hier zurückgeworfen und macht den gleichen Weg zum Ausgangspunkt am untern Ende des Aufschnittes zurück, wird hier verdünnt und läuft nun als Verdünnungswelle denselben Weg nochmals hin und zurück. Es folgt daraus, daß die Tonwelle in der gedeckten Pfeife von 16 Fuß Länge denselben Weg in einer Sekunde zurückzulegen hat, den sie in der offenen von 32′ macht, also den gleichen Ton wie diese erzeugt, daß dagegen bei gleicher Länge einer offenen und einer gedeckten Pfeife der Ton der letzteren eine Oktave tiefer ist, als der der ersteren.

Die Wirkung des Anblasestroms auf die Tonwelle wird verschieden erklärt. Der englische Physiker Tyndall stellt den Vorgang so dar: der in Bandform aus der Kernspalte hervorströmende Anblasestrom erregt bei seinem Aufstoßen auf die Kante des Oberlabiums ein Gewirr von Schwingungen, das sogenannte Anblasegeräusch. Aus diesem wählt die Pfeife diejenige Schwingungsform aus, welche mit entsprechender Kraft die Wellenbewegung ihrer Luftsäule anzuregen vermag, und die in Bewegung gesetzte Tonwelle übt dann selbst wieder einen rückwirkenden regelnden Einfluß auf den Anblasestrom. Da sie, um das richtige Verhältnis zwischen ihr und dem Anblasestrom herzustellen, immer einige Zeit braucht, so würde daraus zu erklären sein, warum Labialpfeifen nicht augenblicklich und solche von enger Mensur und besonders starkem Blasegeräusch oder Schwingungsgewirr am Oberlabium nur langsam ansprechen. Dagegen erklärt der Orgelbauer Sonreck in Köln die Sache so: „Der Anblasestrom reißt aus dem untern Teile der Pfeife ruhende Luftteile mit sich fort und bewirkt dadurch eine Verdünnung. Die Luft, welche bestrebt ist, diese Verdünnung auszufüllen, kann weder an der obern, noch an der untern Öffnung der Pfeife sofort dazu gelangen. Die in der Pfeife ruhende Luftsäule giebt dem Drucke erst dann nach, wenn die Verdünnung bis zum Schwingungsknoten fortgeschritten ist. In demselben Augenblick, in welchem die Verdünnung einen so hohen Grad erreicht hat, daß der Druck der äußeren Luft den Anblasestrom nach einwärts zu drücken vermag, schneidet sich am Oberlabium eine Luftwelle vom Anblasestrom ab, welche die vorhandene Verdünnung aufhebt und eine momentane kleine Verdichtung zur Folge hat. Dieser Rückschlag pflanzt sich in der Länge des Rohrs fort und stößt in der Mitte desselben mit dem Druck zusammen, welchen die äußere Luft gleichzeitig auf die obere Öffnung der Pfeife ausübt. Hiedurch bildet sich eine Verdichtung in der Mitte des Rohrs, welche, nach beiden Seiten wirkend, das Entstehen der akustischen Welle zur Folge hat.“ Noch anders stellt Allihn den Vorgang dar. „Der auf die Kante des Oberlabiums auftreffende Stoß wird von derselben reflektiert und in das Innere der Klangröhre geworfen. Die Luftstöße treffen in gewisser Reihenfolge und gewisser Schnelligkeit oder Kraft die zunächst liegende

Luftschicht und setzen sie in analoge Bewegung. Entspricht der Takt der Anstöße der Schwingungsdauer der der Klangröhre zugehörigen stehenden Welle, so entsteht ein Ton. Jetzt übernimmt die Welle selbst die Führung und übt auf das Luftblatt des Anblasestroms eine regelnde Einwirkung aus, derart, daß sie abwechselnd den Strom über die Schärfe des Oberlabiums nach außen oder nach innen leitet; nach außen, wenn in der Phase der Verdünnung am Schwingungsknoten die unteren Luftschichten aus der Mundöffnung herausschießen; nach innen, wenn in der Phase der Verdichtung am Schwingungsknoten die untere Luftschicht in das Innere der Röhre drängt. Es entstehen, indem ganze Teile der Luftzunge in das Innere der Röhre geworfen werden, viel stärkere Anstöße, also auch viel kräftiger laufende Wellen als zuvor. Der mittleren Schnelligkeit der Pendelbewegung des einzelnen Luftteilchens der schwingenden Luftsäule muß die Schnelligkeit oder Kraft des Anblasestroms irgendwie entsprechen. Wird sie geringer, so nimmt zugleich die Schwingungsweite und Tonstärke ab; wird sie größer, so nimmt Schwingungsweite und Tonstärke zu."[1]) — Über das Entstehen der Obertöne in den Pfeifen und den Vorgang des Überblasens bei denselben vgl. man die betreffenden Artikel.

Pfeifenbank, Pfeifenbrücke. Wenn eine Windlade nicht über Gebühr groß gemacht werden soll, oder wenn sie aus Mangel an Platz nicht einmal ihre gewöhnliche Größe erhalten kann, so können namentlich die großen Pfeifen der untern Oktaven der Holzregister nicht so aufgestellt werden, daß sie frei abblasen können. Daher wird eine Anzahl derselben, wie die Orgelbauer sagen, „verführt", oder „auf die Bank gestellt", d. h. sie erhalten ihren Platz neben, über oder zwischen der Windlade auf eigenen Stöcken, die eben Pfeifenbänke heißen. Es sind dies Bohlenstücke aus Eichenholz, die so stark genommen und so fest angemacht werden müssen, daß sie die mehrenteils größeren Pfeifen mit absoluter Sicherheit und Unerschütterlichkeit tragen können. Sie haben natürlich die Pfeifenlöcher ganz ebenso, wie die Pfeifenstöcke der Windlade und für die Windzuleitung durch Kondukten (vgl. den Art.) ausgestochene, oder wie der Terminus der Orgelbauer lautet, „gravierte" Kanäle.[2]) Doch sind solche Pfeifenbänke jetzt mehr noch im französischen als im deutschen Orgelbau im Gebrauch. Die deutschen Orgelbauer ziehen vor, Pfeifen, welche auf den ihnen zugehörigen Löchern der Windlade nicht stehen können,

[1]) Bezüglich des Eingehenderen über den ganzen Gegenstand ist auf die Fachwerke wie Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen, Tyndall, Der Schall, Ebrard, System der musikalischen Akustik, Wüllner, Lehrbuch der Experimentalphysik, Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus u. a. zu verweisen.

[2]) Abbildungen von Pfeifenbänken vgl. man bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. Atlas Taf. XX. Fig. 217. Taf. LXXIV. Fig. 695, und Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. Atlas Taf. LIV. Fig. 2.

einzeln auf kleinere, auf den Pfeifenstock gelegte und festgeschraubte Bohlenstücke zu stellen, welche sie Pfeifenbrücken nennen.[1])

Pfeifenbrett. Damit die kleineren, sowie die Pfeifen mittlerer Größe auf der Windlade feststehen, erhalten sie das Pfeifenbrett[2]) als Stütze. Es ist dies ein auf Füßen über dem Pfeifenstock stehendes Brett, in das für jeden Pfeifenfuß ein Loch gebohrt ist, dessen Mittelpunkt senkrecht über dem Mittelpunkt des entsprechenden Loches im Pfeifenstock stehen muß. Die Größe dieses Loches muß so bemessen sein, daß die Pfeife, der es dienen soll weder zu lose, damit sie nicht schlottere, noch auch zu gedrang in demselben stehe, weil sie, wenn kein Windverlust entstehen soll, mit ihrem ganzen Gewicht auf das Loch im Pfeifenstock muß drücken können. Die Höhe des Pfeifenbrettes ist so zu bemessen, daß die Unterlabien der Pfeifen, des freien Abblasens wegen, ganz über dasselbe vorstehen.[3]) Nimmt man als mittlere Höhe aller Pfeifenfüße im Innern der Orgel, welche in Pfeifenbretter gestellt werden sollen, c. 15—20 cm an, so ergiebt sich für die Pfeifenbretter selbst eine mittlere Höhe von c. 10—15 cm.

Pfeifenhalter sind die oben an der Rückseite der größeren Orgelpfeifen angebrachten Vorrichtungen mittelst deren diese großen Pfeifen, um ihren festen und senkrechten Stand zu sichern, an die Pfeifenlehne (vgl. den Art.) angehängt werden. An den Zinnpfeifen sind es angelötete Henkel oder Ösen von Zinn, die in die Stifte der Lehne eingehängt werden und die fest an diese anschließen müssen, damit die Pfeife beim Anblasen nicht in eine schütternde oder schlotternde Bewegung komme. Bei den Holzpfeifen ist an der Rückwand ein riegelähnliches Holzklötzchen angeschraubt, das nach unten einen eckig-zapfenförmigen Absatz hat, der in das entsprechende Loch der Pfeifenlehne eingesteckt wird.[4])

---

[1]) Auch solche Brücken findet man abgebildet bei Töpfer, a. a. O. Taf. LXXIV. Fig. 696—698, und Allihn, Taf. XVII. Fig. 9.

[2]) Bezüglich des Namens meint Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 20: „Das Brett, worinnen die Pfeiffen stehen und befestiget werden, daß sie nicht umbfallen, hat bei den Orgelbauern unterschiedliche Nahmen," giebt aber keinen derselben an. Adlung, Mus. mech. org. I. 34. 36 subsumiert unter unsern Namen außer dem Pfeifenbrett auch die „Anhängeleiste" (vgl. den Art. „Pfeifenlehne"). Vgl. auch Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln 1815. S. 80. Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel. (1800) 1825. S. 93 u. a.

[3]) Abbildungen des Pfeifenbretts vgl. man bei Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. Atlas Taf. XX. Fig. 217. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. Atlas Taf. III. Fig. 21 (eine Mixtur). Taf. XVII. Fig. 8. Taf. LIV. Fig. 7 (für Zungenstimmen). — Um namentlich kleinere Pfeifen auch vor dem Drehen in Pfeifenloch und Pfeifenbrett zu schützen, löten Marcussen & Sohn (vgl. den Art.) in Apenrade denselben kleine „Knoten" an, welche in Kerben der Löcher im Pfeifenbrett eingepaßt werden. Vgl. den Katalog dieser Firma „Einige Dispositionen ꝛc." Kiel 1883. S. 19. 22. 42.

[4]) Verschiedene solche Anhängevorrichtungen findet man abgebildet bei Töpfer, Lehrb. der

Pfeifenlehne, Anhängeleiste ist eine in entsprechender Höhe hinter den größeren Pfeifenreihen im Innern der Orgel angebrachte Holzleiste, auf der zum Einhängen der Pfeifenhalter (vgl. den Art.) der Metallpfeifen eine Reihe Stifte eingeschlagen, zum Einhängen der Holzpfeifen aber eine eben solche Reihe viereckiger Löcher von bestimmter Größe eingestemmt sind. Die Pfeifenlehne wird durch zwei Säulen gestützt, die je nach Umständen an den Windladen oder am Gerüste des Orgelinnern fest gemacht werden. Die Lehne muß der zunehmenden Länge der Pfeifen entsprechend ansteigen und die an ihr angebrachten Stifte und Löcher genau so gerichtet sein, daß jede angehängte Pfeife absolut senkrecht steht.[1])

Pfeifenstöcke heißen die zu oberst auf der Windlade der Orgel liegenden Bohlenstücke aus Eichenholz bester Qualität,[2]) in deren kesselförmigen, genau auf die Löcher der Schleifen und der Kanzellendecke (Fundamentalbrett oder Spund) treffenden, genau senkrecht gebohrten Löchern die Füße der Pfeifen winddicht stehen. Jede Stimme hat ihren eigenen Pfeifenstock, der also der Länge nach quer über die ganze Windlade hergehen muß. Da aber so lange Bohlenstücke von 3, 5—4 cm Dicke leicht dem Verwerfen ausgesetzt wären, wird jeder Stock aus 2—3 Stücken zusammengesetzt. Die Breite ist je nach der Größe der Pfeifenkörper, für die ein Pfeifenstock bestimmt ist, verschieden, doch soll er die betreffende Schleife von der Mitte ihres einen Dammes bis zur Mitte des andern überdecken. Jeder einzelne Pfeifenstock wird auf die Windlade aufgeschraubt,[3]) früher mit Holz-, jetzt mit Eisenschrauben, die so lang sein müssen, daß sie durch den Stock, die Dämme und die Kanzellendecke bis in das Holz des Windladenrahmens oder der Kanzellenschiede durchgreifen, und die überdies durch Einfetten, oder besser durch Einlassen in Wachs vor den zerfressenden Einwirkungen der Säure des Eichenholzes zu schützen sind.[4])

Orgelbaukunst. 1855. Atlas Taf. LXXII. Fig. 680—682. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. Atlas Taf. LIV. Fig. 1. 3. 4. 8.

[1]) Abbildungen solcher Anhängevorrichtungen der Pfeifen vgl. man bei Töpfer, Atlas zum Lehrbuch der Orgelbaukunst. Tafel XXIX und XXX. Fig. 303. Taf LXXII. Fig. 674. 675. 2. Aufl. von Allihn, Atlas Taf. LIV. Fig. 1. 3 u. 4.

[2]) Nach Seidel, Die Orgel und ihr Bau 1843. S. 36 auch aus Lindenholz, was aber, wenn nicht Fourniere aus Eichenholz aufgelegt sind, nicht zu billigen sei, weil sie sich, der Weichheit dieses Holzes wegen, zu leicht werfen. Die englischen Orgelbauer fertigen die ganze Windlade vielfach aus Mahagony; vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 8.

[3]) Nicht „aufgeschroben", wie Maßmann, Orgelbauten I. S. 113, Kuntze und Kothe bei Seidel, a. a. O. 1875. S. 177 und 1887. S. 339, auch Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 440 u. a. in verschrobener Weise sagen Dabei ist zu bemerken, daß z. B. Friedr. Schulze den Pfeifenstock nicht aufschraubte, sondern sich mit dem Andrücken desselben durch die Schwere der Pfeifen begnügte, um die Beweglichkeit der Registerschleife für alle Fälle zu sichern.

[4]) Seidel, a. a. O. 1843. S. 36 will Einfetten der Schrauben mit Talg; Allihn, a. a. O. S. 424 erklärt dies als unzureichend und verlangt das Einlassen der warm gemachten Eisenschrauben in Wachs.

Die Pfeifenstöcke der gemischten Stimmen werden, wie die Orgelbauer sagen, miniert, d. h. sie erhalten für die Pfeifenlöcher der 3—4—5 auf ihnen stehenden Pfeifenchöre an ihrer Unterseite ein gemeinschaftliches Windeinfallslach von entsprechender Länge, das auf das durch Schleife und Kanzellendeckel nach der Kanzelle führende Lach paßt.[1])

Pfeiferflöte, der ältere Name der gedeckten Quinte 3', die wir jetzt gewöhnlich als Nasatquinte $2^2/_3$' (vgl. den Art. „Nasat") bezeichnen.[2]) „Gedackte Quinta 3 Fuß Ton ist van etlichen, als Gregaria Vagel, Pfeifferflöt, welches eine Quinta vam Char Ton gestanden, genennet warden."[3]) „Nasat ist nach einiger Meynung eben das. Weil aber Nasat weder allemal gedeckt, noch jedesmal eine Quinte ist, so thut man besser, beyde für verschiedene Stimmen zu halten."[4])

Pfretzschner, Christian Robert, war am 13. Juli 1821 zu Plauen im Voigtland als der Sohn des Konrektors am dartigen Gymnasium geboren. Nachdem er schan mit 17 Jahren diese Anstalt absolviert hatte, studierte er zu Leipzig die Rechte und widmete sich danach in seiner Vaterstadt kurze Zeit der Advokatur. Ohne die Einwilligung seines Vaters zum Studium der Musik erlangen zu können, ging er auf das neugegründete Konservatarium zu Leipzig und genoß hier van 1844 bis 1846 die Unterweisung Mendelssohns, Schumanns und C. F. Beckers (Orgel). 1846 wurde er Lehrer der Musik am Fletcherschen Lehrerseminar zu Dresden und versah daneben verschiedene Organistenposten daselbst: 1851 den an der refarmierten Kirche, den er darauf mit dem an der Waisenhauskirche und 1858 mit dem an der Annenkirche vertauschte. 1864 endlich erhielt er als G. Merkels Nachfalger den Pasten an der Kreuzkirche, den er bis an seinen Tod am 19. Januar 1885 mit Auszeichnung versah. Van seinen tüchtig gearbeiteten Orgelkampositianen sind bis jetzt nur die folgenden gedruckt worden:

3 Stücke: Variationen über „Stille Nacht, heilge Nacht", Pastarale. Charalvorspiel zu „Jesus meine Zuversicht" und zu „Nach einer Prüfung kurzer Tage". Dresden 1886 (herausgeg. van seinem Nachfalger E. Höpner). — Phantasie F-moll für Orgel zu 8 Händen und Pedal. Leipzig, Arnold. — Varspiel zum Charal „Nun ruhen alle Wälder", im „Jubelalbum für Orgel" (für Dr. Jah. Schneider). S. 74. 75.

Phantasie als Name für eine eigene Instrumentalmusikfarm wurde schan in der Zeit der ersten Entwicklung selbständiger Instrumentalmusik angewandt. Die

[1]) Abbildungen solcher minierten Pfeifenstöcke vgl. man bei Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst 1855. Atlas Taf. XVIII Fig. 195, und bei Allihn, a. a. O. 1888. Atlas Taf. XVII. Fig. 8. XVIII. Fig. 4.

[2]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 80. Ausg. von Kothe 1887. S. 147.

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 139. 140. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 436.

[4]) So meint Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 120.

ältesten als „Phantasia“ bezeichneten Stücke von Andr. Gabrieli, Horat. Vecchio[1]) u. a. kommen im wesentlichen ihrer Formgebung mit dem Ricercar (vgl. den Art.), der ältesten instrumentalen Kunstform, überein, halten aber diese Form nicht streng ein. Die Durchführung eines Themas läuft gegen den Schluß in freies Passagenspiel aus, und es zeigt daher von Anfang an die Phantasie diejenige Form, die ihr auf dem Gang ihrer Entwicklung geblieben ist: sie ist freier gestaltet als das Ricercar und doch nicht so frei wie die Toccata (vgl. den Art.);[2]) und zur Zeit ihrer höchsten Ausbildung nennt Seb. Bach eines seiner Stücke so, weil es weder „eine geordnete Fuge als Kern enthält, noch auch die Mannigfaltigkeit und den wechselnden Stil der Toccata bietet.“[3]) Überhaupt nannte Bach diejenigen seiner Stücke Phantasien, „deren Bau mit keiner der gebräuchlichen Formen vollständig übereinstimmte, sondern immer wenigstens durch einige freigestaltete Züge sich bemerkbar machte.“ Und so haben es die Meister bis zur Gegenwart gehalten (von modernen Klavierphantasien, die meist ebenso formlos als inhaltsleer sind, können wir hier füglich absehen): Beethoven z. B. nannte die Sonaten Op. 27. I und II, weil sie das Sonatenschema nicht streng einhalten „Sonata quasi Phantasia.“

Phantasieren, extemporieren, improvisieren, ein Musikstück frei produzieren und gleichzeitig auf einem Instrument, namentlich dem Klavier oder der Orgel vortragen. Eine Art des Phantasierens war das in der älteren Kunstpraxis allgemein geübte und allgemein geläufige Generalbaßspiel. Außerdem fanden die deutschen Organisten im evangelischen Gottesdienst überreiche Gelegenheit und Veranlassung die Kunst des Phantasierens zu üben (vgl. auch den Art. „Präludieren“); es wurde darum auf sie auch immer das größte Gewicht gelegt. Adlung hat eine ausführliche Abhandlung darüber, wie man „ein Phantaste“ werden könne,[4]) und unsre deutschen Orgelmeister waren alle auch als Improvisatoren berühmt. Der größte unter ihnen war unstreitig auch in diesem Punkte Seb. Bach. Von ihm wird die interessante Thatsache berichtet, daß er sich gerne eine fremde Komposition vorlegen ließ und erst, wenn er diese gespielt hatte, zur eigenen freien Phantasie über-

[1]) Vgl. die „Phantasia allegra“ von Gabrieli und die „Phantasia à 4 voci“ von H. Vecchio bei v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik. 1878. Beisp. Nr. 22. S. 53 bis 56 und Nr. 26. S. 73—78; erstere auch bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels II. Nr. 1. S. 3—5.

[2]) Verschiedene ältere Stücke unter dem Namen „Phantasia“ aus Leonh. Klebers Tabulaturbuch 1524, von P. Sweelink, P. Philipps, P. Cornet, A. van Nordt findet man neu gedruckt bei Ritter, a. a. O. II. Nr. 62. S. 101. Nr. 34 S. 67—71. Nr. 28. S. 51—54. Nr. 30. S. 60—62. Nr. 35. S. 72—74.

[3]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 317—320. S 398. 581 ff. 634 ff. II. S. 690.

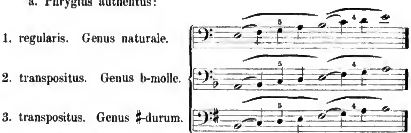
[4]) Vgl. Adlung, Anl. zur musik. Gelahrth. 1758. S. 730—753. Er hatte nach S. 734. Anm. e auch eine besondere „Anweisung zum Phantasieren“ geschrieben, die aber nicht gedruckt worden ist. Eine Anleitung zur „Kunst des freien Orgelspiels.“ Leipz. 1861. 196 S. 8°, hat noch neuerlich H. Bönicke herausgegeben.

ging.[1]) — Jetzt ist die Kunst des Phantasierens auf der Orgel und im Gottesdienst durch den Mißbrauch, den Organisten unteren und untersten Ranges mit derselben treiben, ziemlich in Verruf gekommen (vgl. den Art. „Nachspiel"); gleichwohl ist im evangelischen Gottesdienst auch jetzt noch soviele Veranlassung für dieselbe vorhanden, daß ihre Übung noch immer verlangt werden muß, wenn auch nicht in dem Umfang, wie Adlung es thut, der da will, daß der Organist auch „Choral- oder andere Fugen, Choralfigurationen und selbst große Toccaten aus dem Stegreif" müsse ausführen können. Übrigens kommt mit Adlung noch Palmer überein: beide vergleichen den Organisten im Gottesdienst mit dem Prediger, der seine Predigt auch frei vortragen solle.

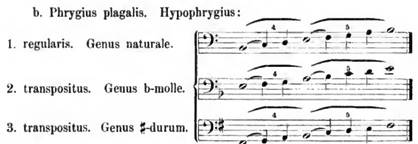
Philomela heißt eine Orgelstimme im dritten Manual der großen Orgel zu Cincinnati von Hastings & Hook in Boston. Sie steht im 8' Ton, hat offene Holzpfeifen mit doppelten Labien und einen „vollen, reichen und schmelzenden" Ton.

Phrygisch, — Modus phrygius, Deuterus — und **Hypophrygisch**, unter den späteren Kirchentönen der dritte und vierte, Tonus tertius und quartus. Das Phrygische hat in seiner authentischen Form den Finalton E, den Ambitus E—e, die Halbtöne zwischen der 1—2 und 3—6 Stufe, die Dominante C, weil H als Corda mobilis (B ♮ und b) und wegen seiner falschen Relation zu F (Mi contra Fa) unbrauchbar ist, die Mediante g und die Participiante a, für die auch bisweilen h genommen wird. Der Ambitus des Hypophrygischen oder der plagalen phrygischen Tonreihe ist H—h, die Dominante a, die Mediante g, die Participiante c oder f und der Finalton E, wie in der authentischen Form. In beiden Formen sind die charakterisierenden Intervalle die kleine Sekunde und die kleine Terz, und das Phrygische ist daher eine Molltonart. Die Tonreihe dieses Modus in authentischer und plagaler Form, sowie mit den Versetzungen ist:
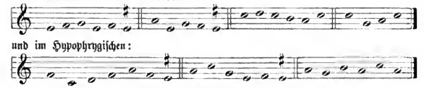
a. Phrygius authentus:



[1]) Vgl. Forkel, Bachs Leben. 1801. S. 22. Kirnberger, Grundsätze. 1773. S. 53. Anm. Spitta, Bach II. S. 638—640 und S. 744. — Über Händel als Improvisator auf der Orgel vgl. Mattheson, Vollk. Kapellmeister. 1739. S. 479. Chrysander, Händel. III. S. 213. Spitta, a. a. O.



Die aus der Vereinigung von Finalton und Dominante entstehende Reperkussion als charakteristische Tonverbindung jedes Kirchentones ist für das Phrygische e—c, für das Hypophrygische e—a, und die gewöhnlichsten Tropen oder Neumen, d. h. Gänge und melodische Figuren, die sich in den gregorianischen Melodien beider öfters wiederholen, sind im Phrygischen:



und im Hypophrygischen:
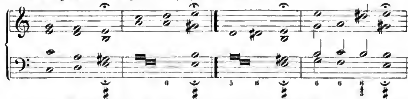
Den dritten Ton charakterisierten die Alten als „animosus, promptus et iram incitans, vehemens, furiosus", dem Wolfg. Figulus war er „austerus", einem andern „mysticus"; der vierte galt als „compunctivus, blandus, attractivus, mollis, lamentans", auch „harmonicus". Von Chorälen in phrygischem Modus führt Calvisius an: „A solis ortus cardine", „Christus, der uns selig macht", „Da Jesus an dem Kreuze stund", „Mensch, wilt du leben seliglich", „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", „Mag ich Unglück nicht widerstahn",[2]) und daß „Herzlich

[1]) Das Hypophrygische kommt zwar nach Ambitus und Intervallen mit dem verworfenen lokrischen Modus überein; gleichwohl sind hypophrygische Melodien immer als berechtigt anerkannt worden. Denn der lokrische Modus als authentischer unterliegt der harmonischen Teilung und diese verursacht eine Quinta falsa zwischen H und F und einen Tritonus zwischen F und H, dagegen hat das plagale Hypophrygisch, arithmetisch geteilt sowohl eine reine Quinte, E—H, als eine vollkommene Quarte E—H. Vgl. Glarean, Dodekach. 1547. S. 110. v. Winterfeld, Joh. Gabrieli I. S. 77. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 95. 96. Grove, Dict. of Music. II. S. 708. 709.

[2]) Vgl. Calvisius, Exercit. mus. 1600. I. Bl. 23. — Als schöne phrygische Melodien des gregorianischen Gesangs hebt P. Kienle, Choralschule 1884. S. 27 hervor, die Antiphonen: „Ego sum pastor bonus" für Dom. II post Pascha (Mettenleiter, Enchir. chorale 1853. S. 303): „Intravit autem Rex." Dom. XIX post Pentec. (Mettenleiter S. 385): „Cognovit autem pater." Dom. XX post Pentec. (Mettenleiter S. 386); als hypophrygische: „Quid faciam." Dom. VIII post Pentec. (Mettenleiter S. 367): „Prudentes virgines" Advent und Fastenzeit (Mettenleiter S. 4·7).
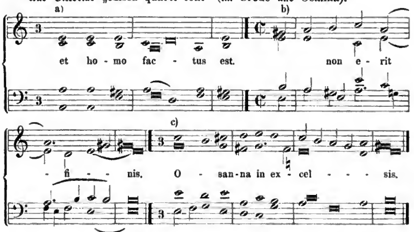
thut mich verlangen" (vgl. den Art.) bald phrygisch, bald ionisch behandelt wird, ist bekannt. — In harmonischer Hinsicht, als spätere Kirchentonart hat das Phrygische enge Beziehungen zum Äolischen und Ionischen und moduliert außerdem auch in das Dorische und Mixolydische. Dagegen hat dasselbe keinen vollkommenen Schluß,[1]) denn die auch in der modernen Musik bekannte und viel verwendete
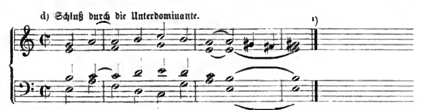




ist nur ein Halbschluß. Im Phrygischen fehlt nämlich die Möglichkeit, den Dominantaccord h dis fis herzustellen, weil die chromatische Herstellung der Töne fis und dis die Natur der Tonart, mit der charakteristischen kleinen Sekunde und kleinen Septime, alteriert haben würde. So mußte vom Dominantaccord abgesehen und der Schluß durch die Verbindung des tonischen Dreiklangs mit dem Accord d f a, der die kleine Sekunde sowohl, als die kleine Septime der phrygischen Tonreihe enthält, hergestellt werden, wobei dann der Tonikadreiklang in Dur, statt in Moll dargestellt wird.[2]) Einige Beispiele der phrygischen Kadenz sind:

Aus Vittorias „Missa quarti toni" (im Credo und Osanna).



[1]) Pietro Aaron brauchte in seinen Institut. harm. I. cap. 49—51 drei ganze Kapitel, um zu zeigen, welche Schwierigkeiten der regelrechte Schluß des dritten und vierten Tones mache. Vgl. Ambros, a. a. O. II. S. 97.

[2]) Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 400.



Physharmonika, eine Zungenstimme der Orgel mit freischwingenden Zungen, öfters gar keinen, oder nur ganz kurzen Schallbechern und zarter Intonation. Sie kommt mit 16′ und 8′ Tongröße vor[2]) und ist nichts anderes als eine der Orgel beigegebene Harmoniumstimme, also für die kirchliche Orgelmusik wertlos. Nur als Hilfsmittel für besondere Effekte wird sie gebraucht[3]) und deshalb meist mit einer besondern Schwellvorrichtung versehen. Übrigens kommt man neustens von der Verwendung dieser Stimme in der Orgel mehr und mehr zurück, weil sie, „wenn die Orgel in einem Raum steht, welcher Temperaturveränderungen unterworfen ist, mit den übrigen Rohrwerken nie vollständig stimmt."[4])

Piccolo, Flauto piccolo, eine Orgelstimme, welche die zwei- und einfüßige Oktave der Flöte darstellen und das Piccolo des Orchesters nachahmen soll. Das Piccolo hat gewöhnlich Körper von Zinn, doch auch von Holz, 2′ und 1′ Tongröße, ziemlich spitze Intonation und dient auf einem der oberen Manuale zur helleren Färbung des Gesamttones.[5])

Piffaro und **Piffero** sind Flötenstimmen der Orgel, die auf den Nebenmanualen größerer Werke Verwendung finden. Piffaro nennen Walcker & Cie. und einige ihnen folgende süddeutsche Orgelbauer bisweilen die aus einem Gedackt 8′ und einer Flöte 4′ in zwei Chören zusammengesetzte Bifra oder Biffara (vgl. den Art.).[6]) — Piffero hat Ladegast z. B. in Schwerin zweimal: auf dem

[1]) Vgl. Proske, Musica div. I. 1. Liber Missarum. S. 153. 155 und 161. Herzog, Orgelschule. 3. Aufl. 1873. Einl. S. 14.

[2]) Friedr. Haas hat sie in den Orgeln zu Freiburg und Basel im dritten Man. je zu 16′ und 8′; Walcker in Ulm und Riga nur zu 8′.

[3]) So namentlich in Freiburg, wie vielen Schweizerreisenden bekannt ist. Wirklich meint auch Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 42. 43 sie ermögliche „wunderbar schöne Effekte" — und nur dies will man ja von ihr.

[4]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 285.

[5]) In der Walckerschen Orgel im neuen Gewandhaus zu Leipzig steht auf dem zweiten Man. ein Piccolo 2′ von Holz, das doppelchörig, aus offenen und gedeckten Pfeifen zusammengesetzt ist. Vgl. Urania 1885. Nr. 2. S. 20. Hastings & Hook in Boston haben im vierten Man. der großen Orgel zu Cincinnati ein überblasendes „Piccolo harmonic 2′" mit glockenklarem Ton. Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 782. 783.

[6]) In der Walckerschen Orgel zu Boston z. B. steht im dritten Man. „Bifra 2fach 8′ und 4′", im vierten Man. „Piffaro 4′ 2fach"; ebenso in der Orgel im Dom zu Riga und in St. Stephan zu Wien.

zweiten Manual 8′, von C—h aus Tannenholz, von da ab aus 14lötigem Metall und überblasend, um den Ton runder und flötenartiger zu machen; auf dem dritten Manual 4′, ganz aus 14lötigem Metall und von c an ebenfalls überblasend. Da er Piffero 8′ ganz dieselbe Mensur (4 gegen Normalmensur 7; Piffero 4′ hat Mensur 3) wie der Flauto traverso 8′ gegeben hat, so wird der Toncharakter beider kaum sehr verschieden sein.[1]) — Außerdem findet man auch ein Rohrwerk von 8′ — und 4′ —, seltener 16′ Ton Piffaro genannt, das von der alten Schalmei herstammt und wie es scheint in Italien frühe schon im Gebrauch war, wenn anders es die Stimme ist, die dort 1608 so beschrieben wird: „Fiffaro, welches von vielen das Register der menschlichen Stimme genannt wird, und in Wahrheit wegen seiner sanften Harmonie so genannt werden kann."[2])

Pileata (scil. vox), die mit einem Hute oder Deckel versehene Orgelstimme, ist der lateinische Registername des Gedackts (vgl. den Art.), also Pileata, Gedackt 8′, P. major, Gedackt oder Subbaß 16′, P. maxima, Subbaß oder Untersatz 32′, P. minor, Gedackt 4′, P. diapente, Gedacktquinte oder Nasat.

Pilotides heißen bei alten lateinischen Orgelschriftstellern die Abstrakten.[3])

Pistonbälge, Pistongebläse in der Orgel, vgl. den Art. „Kastenbalg".

Piutti, Karl, Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, ist 1846 zu Bad Elgersburg in Thüringen geboren. Er erlangte seine wissenschaftliche Schulbildung auf dem Gymnasium zu Wittenberg und besuchte darauf die Universitäten zu Halle, Tübingen und Leipzig. Von 1868 an aber ging er zur Musik über und suchte und fand seine Ausbildung in diesem Fach auf den Konservatorien zu Köln und Leipzig. Seit dem Wintersemester 1875 wirkt er als Lehrer für Theorie, Orgel- und Klavierspiel am Konservatorium zu Leipzig und 1880 wurde er als Nachfolger W. Rusts noch Organist an der Thomaskirche daselbst. P. hat eine Anzahl wertvoller Orgelkompositionen veröffentlicht, die aber mehr konzertmäßigen als eigentlich und streng kirchlichen Charakter haben. Wir nennen:

Op. 1. 6 Phantasien in Fugenform für Orgel. Leipzig, Leuckart. — Op. 2. 8 Präludien. Das. — Op. 3. 3 Interludien für Orgel. Leipzig, Fritzsch. — Op. 4. 5 Choralvorspiele. Das. — Op. 5. Orgel-Hymne. Leipz., Leuckart. — Op. 6. 5 Charakterstücke für Orgel. 2 Hefte. Das. — Op. 9. Die Trauung. 4 Stücke in Form einer Sonate. Leipzig, Eulenburg. — Op. 10. 6 kleine Stücke für Orgel. Leipzig, Kahnt. — Op. 11. 6 Stücke für Orgel.

[1]) Vgl. Maßmann, Die Orgelbauten in Mecklenburg. I. S. 62 und 64.

[2]) Vgl. Antegnati, L'arte organica. Brescia 1608. Fol. 16. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 15. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 688.
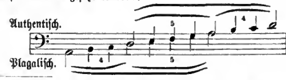
[3]) Vgl. Janowka, Clauis ad thesaurum magnae artis musicae. 1701. S. 97, der in Mönchslatein erklärt: „Pilotides sunt fila intra organum, quae inter palmulas et paraglossas mediana." Adlung, Mus. mech. org. I. S. 37.

Das. — Op. 15. 10 Improvisationen über bekannte Choräle. 2 Hefte. Leipz., Forberg. — Op. 16. Pfingstfeier. Präludium und Fuge für Orgel. Leipzig, Kahnt. — Fuge in E-moll für Orgel. Leipzig, Sulzer. —

Plagalisch, Plagaltöne. Die Tradition schreibt dem Papst Gregor d. Gr. (vgl. den Art.) die Erweiterung der Grundlagen des Kirchengesangs zu. Er soll den vier authentischen Kirchentönen des Ambrosianischen Gesangs vier aus ihnen abgeleitete Neben- oder Seitentöne zugesellt haben, die eben ihres Abhängigkeitsverhältnisses wegen plagalische, Plagaltöne — plagalis, obliquus, abgeleitet, einem andern beigeordnet — genannt wurden.[1]) Nächst dem Grund- oder Finalton ist die Quinte oder Dominante der wichtigste Ton jeder Tonreihe, „der feste Mittelpunkt, um den sich die melodischen Gebilde ablagern, der natürliche Stützpunkt der Melodie in ihrer Bewegung nach oben und unten." Während nun in den vier ursprünglich festgestellten authentischen Tonreihen die Melodien sich vom Finalton weg zur Dominante und weiter zur Oktave bewegen, vom Ruhepunkte des Grundtons sich entfernen und gleichsam die Thesis des Aufwärtsstrebens von der Tonika zur Dominante setzen:

bewegen sich die Melodien der plagalischen Tonreihen um den Mittelpunkt des Finals, der ihnen mit den authentischen Reihen gemeinsam ist, herum, streben aus der Bewegung zur Dominante in die Ruhe des Finals zurück und setzen so der Thesis ihres authentischen Tones die Antithesis der Rückbewegung von der Dominante zur Tonika entgegen: [2])

Es gehören also je zwei Tonreihen, eine authentische und plagale zusammen und es kann die Ableitung des plagalen Tones aus seinem authentischen äußerlich so angenommen werden, daß, während die fünf ersten Töne der authentischen Tonreihe auch in der plagalen feststehend blieben, die vier weiteren Töne jener oben weggenommen und in dieser unten angesetzt wurden:



[1]) Ambros, Gesch. der Musik. II. S. 46 hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die ebenfalls Gregor zugeschriebene Einführung der Benennung der Töne mit lateinischen Buchstaben in genauestem Zusammenhang stehe mit der Einteilung der Kirchentöne in authentische und plagalische, so daß „die Art und Ordnung jener Buchstabenbezeichnung nur dann erklärbar wird, wenn man ihr die Plagaltöne zum Substrate giebt."

[2]) Vgl. Ambros, a. a. O. II. S. 50. P. Kienle, Choralschule. 1884. S. 41—44.

Wegen der unten angesetzten Quarte erhielten die Plagaltöne auch die griechische Bezeichnung hypo = unter, Hypo-Tonreihen. Die Zusammengehörigkeit jedes Plagaltones mit seinem authentischen wurde von den älteren Theoretikern immer hervorgehoben,[1]) und es ist auch in den älteren gregorianischen Melodien noch kein Grund zu einer strengen Scheidung in authentische und plagale vorhanden. Erst später fing man an die plagalen Tonreihen als eigene zu zählen (was noch Guido v. Arezzo als einen Abusus erklärt) und erhielt statt der vier nunmehr ein System von acht Kirchentönen:

Protos.	I. Kirchenton, authentisch:	d e⁀f g a h⁀c d	Dorisch.
	II. Kirchenton, plagal:	a h⁀c d e⁀f g a	Hypodorisch.
Deuteros.	III. Kirchenton, authentisch:	e⁀f g a h⁀c d e	Phrygisch.
	IV. Kirchenton, plagal:	h⁀c d e⁀f g a h	Hypophrygisch.
Tritos.	V. Kirchenton, authentisch:	f g a h⁀c d e⁀f	Lydisch.
	VI. Kirchenton, plagal:	c d e⁀f g a h⁀c	Hypolydisch.
Tetartos.	VII. Kirchenton, authentisch:	g a h⁀c d e⁀f g	Mixolydisch.
	VIII. Kirchenton, plagal:	d e⁀f g a h⁀c d	Hypomixolydisch.

Die Theoretiker des späteren Mittelalters erkannten dann noch, daß der zweite, vierte und sechste Kirchenton, obwohl sie in sich Plagaltöne sind, vermöge der ihnen eigenen Lage ihrer Halbtonstufen auch als neue authentische Töne verwendbar seien, denen selbst wieder drei neue Plagaltöne entnommen werden können. Zwar mußte der vierte Ton wegen seines Teilungstones f (Quinte h—f und mi contra fa) außer Betracht fallen, aber die beiden andern wurden wirklich zu zwei neuen Tönepaaren verwendet:
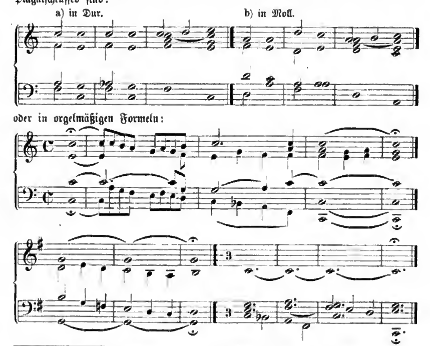
IX. Kirchenton, authentisch:	a h⁀c d e⁀f g a	Äolisch.
X. Kirchenton, plagal:	e⁀f g a h⁀c d e . . .	Hypoäolisch.
XI. Kirchenton, authentisch:	c d e⁀f g a h⁀c	Jonisch.
XII. Kirchenton, plagal:	g a h⁀c d e⁀f g . . .	Hypoionisch.

und daher bei Glarean, Dodekach. 1547 ein System von zwölf Kirchentönen ausdrücklich in die Theorie einführt, während die Praxis schon früher auch diese neuen Töne gelegentlich verwendet hatte. Als sich endlich von 1600 an das moderne Tonsystem ausbildete, wurde das Jonische zum Typus unsrer Dur-, das
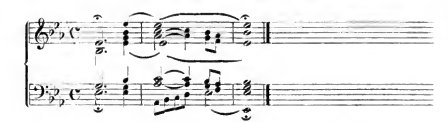
[1]) So sagt Aurelianus Reomensis: „Etenim sunt quatuor toni . . . qui geminati ex se octo reddere videntur, quos quidam latus, quidam autem discupulos nuncupant,“ und: „Nam quod quatuor eorum authentici vocantur, ad praecipuum eorum sonum refertur, eo quod aliis quatuor quasi quidam ducatus et magisterium ab eis praebeatur;“ oder Regino von Prüm: „ab autheutico proto nascitur vel derivatur plaga proti. Sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres suntque ut ita dica eorum membra;“ vgl. Gerbert, Script. I. S. 31. 39 232. Hinsichtlich des Grundes, der zur Aufstellung der Plagaltöne neben den authentischen führte, bemerkt Oddo: Magister: . . . hi quatuor autem dividuntur in octo. Discipulus: Quare? Magister: Propter elevatos et humiles cantus.

Äolische aber zum Typus unsrer Molltonarten. — Es mag aus Natur, Bildungsweise und Tongang der plagalen Tonreihen wohl zu erklären sein, wenn die Alten den ihnen angehörigen Gesängen den Ausdruck des Weichen, Weiblichen zuschrieben, gegenüber dem Festen, Männlichen authentischer Melodien. Ob man auch noch aus unsern deutschen Choralmelodien — etwa „O Welt, ich muß dich lassen“ gegen „Ein feste Burg ist unser Gott“, oder „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet“ gegen „Fahre fort“ u. s. w. — solche Gegensätze des Ausdrucks heraushören will, wird mehr oder weniger Geschmackssache sein.

Plagalschluß, Plagalkadenz, eine namentlich in kirchlichen Gesang- und Orgelmusikwerken gebräuchliche Schlußformel, bei der der Schlußaccord des Tonikadreiklangs auf dem Wege des Unter-Dominant-Accords, auch wohl des Quintsext-Accords der vierten Tonstufe erreicht wird, statt auf dem des eigentlichen Dominant-Accords der fünften Stufe. Der Plagalschluß ist also eigentlich ein Halbschluß, wird aber gleichwohl als Ganzschluß gebraucht, und so genannt, weil er gleich der plagalen Form der Kirchentöne den Eindruck des Weichen macht, gegenüber dem bestimmteren authentischen Schlusses mittelst des Dominantaccords.[1]) Beispiele des Plagalschlusses sind:



[1]) Doch hat Martini, Saggio fond. di Contrapp. 1773. I. S. 18 schon nachgewiesen,



Plärren, als Intonationsfehler bei Orgelstimmen, vgl. im Art. „Blarren“.

Plockflöte, Plockflöte, Plockpfeife, Tibia vulgaris, vgl. den Art. „Blockflöte“.[1])

Pneumatik. Unter diesem Namen, als auf die Orgel der Gegenwart bezüglichem Terminus, fassen wir die verschiedenen Vorrichtungen zusammen, welche jetzt in der Orgel zur Verwendung kommen und den Zweck haben, die vom Gebläse gelieferte komprimierte Luft als supplementäre Kraft in den Dienst der Bewegung des Orgelmechanismus zu stellen. Bis gegen die Mitte unsres Jahrhunderts kannte man eine andere Verwendung des Orgelwindes als die zum Anblasen der Pfeifen nicht; durch die epochemachende Erfindung des englischen Orgelbauers Barker ist dies anders und die Orgel nicht nur hinsichtlich ihrer Mechanik, sondern auch ihrer vermehrten Tonfülle und charakteristischen Tonfärbung ein neues Instrument geworden. Durch den pneumatischen Hebel ist zunächst jene Grenze, welche die zwingende Rücksichtnahme auf die Beweglichkeit des Orgelmechanismus, auf die leichte Spielart eines Werkes, der Verwendung des Orgelwindes setzte, beseitigt. Und dies einfach dadurch, daß man ebendieselbe Kraft des Windes, welche auf die Spielventile drückt, als Glied des Mechanismus einschaltet, um diesen Druck zu überwinden. Nun ist jene ängstliche Zurückhaltung in der Windgebung, wie sie Silbermann und seine Schüler üben mußten, nicht mehr nötig; es kann jeder Orgelstimme die Mensur, Windmenge und Windstärke gegeben werden, die sie bedarf, wenn sie den Ton, der in ihr liegt, voll und rund in charakteristischer Färbung herausgeben soll. Und diese Errungenschaft kommt auch der deutschen Kirchenorgel in uneingeschränktem Maße zu gut. — Etwas anders schon stellt sich die Sache, wenn ferner die verschiedenen Neueinrichtungen in Betracht gezogen werden, welche auf der Verwendung der Pneumatik in der Orgelregistratur beruhen; die pneumatischen Kollektiv- und Kombinationszüge und die pneumatischen Koppelungen. Man kann die Nutzbarkeit derselben insofern voll anerkennen, als

daß die alten Meister den Plagalschluß nicht nur in den plagalen, sondern auch in den authentischen Tonarten gebraucht haben.

[1]) Wie Adlung, Mus. mech. org. I. S. 75 bemerkt, ist bei dieser Orgelstimme „einige Uneinigkeit. Denn etliche nennen das Gemshorn also: aber das ist nicht recht.“

sie das gesamte Tonmaterial eines Werkes dem Spieler in ungleich freierer Weise zur Disposition stellen, als dies früher der Fall war, und darf doch hinwiederum auch fragen, welchen Wert sie für die Lösung der musikalischen Aufgaben der Orgel im allgemeinen, etwa für die stilgemäße Darstellung der Werke unsrer klassischen deutschen Orgelkunst, und für den kirchlich-musikalischen Beruf derselben im besondern haben. Wer sich diese Fragen mit ehrlichem künstlerischem und ebenso offenem Sinn für kirchliche Würde und Angemessenheit beantworten will, kommt vielleicht doch zu einer Ansicht, welche mit der Vorliebe, die man derlei Einrichtungen jetzt entgegen zu bringen geneigt scheint, nicht ganz übereinstimmt. Für alle Fälle aber scheint mir für die Pfleger und Hüter der deutschen Kirchenorgel ein caveant consules nicht überflüssig, damit über all den Kombinationen und Crescendo-Walzen, den Druckknöpfen und Fußtritten, über all der komplizierten Mechanik die künstlerische und kirchliche Würde der Orgel und — die Kirchenkasse nicht zu Schaden komme. — Noch ist eine weitere Anwendung der Pneumatik zu erwähnen, die Röhrenpneumatik. Bei ihr soll die Kraft des Winddruckes dazu verwertet werden, auch die Bewegung der Tasten mittelst einer Röhrenleitung auf die Spielventile zu übertragen. Diese Neuerung, die aber noch im Stadium der Ausbildung begriffen ist, würde auch für die Kirchenorgel von größter Bedeutung sein; denn durch sie würde die gesamte seitherige Abstraktur und Wellatur mit ihrer Zerbrechlichkeit und von jedem Witterungswechsel beeinflußten Veränderlichkeit beseitigt. — Über alle diese pneumatischen Neueinrichtungen soll in besondern Artikeln, auf die unter den nachstehend verzeichneten Stichwörtern hingewiesen ist, näheres mitgeteilt werden, soweit dies in Bezug auf die Kirchenorgel notwendig erscheint.

Pneumatische Registerzüge in der Registratur der Orgel vgl. im Art. „Registerpneumatik".

Pneumatischer Hebel als Teil der Orgeltraktur vgl. im Art. „Spielpneumatik".

Pneumatische Traktur in der Orgel vgl. im Art. „Röhrenpneumatik".

Pneumatische Windladen der Orgel, wie die verschiedenen pneumatischen Kanzellenladen und mehrere pneumatische Kastenladen vgl. im Art. „Windlade".

Podbielski, eine Organistenfamilie zu Königsberg in Preußen, von der zuerst genannt wird: Jakob P., um 1703 Organist in der Altenstadt und Komponist, von welchem Walther eine „vors Klavier gesetzte Partie" besaß.[1]) 1720 sodann lebte ein Gottfried P. als Organist an der Altstädter Orgel, einem Werk von 1590 mit 53 Stimmen, und ein Christian P. als Organist am Löbenicht zu

[1]) Vgl. Walther, Musikl. Lex. 1732. S. 185.

Königsberg;[1]) beide werden wohl Söhne des Jakob Podbielski gewesen sein. Ein weiteres Glied der Familie, dem Gerber „sehr große Fertigkeit und Geschicklichkeit auf der Orgel und dem Klavier" nachrühmt, Christian Wilhelm P., war 1740 zu Königsberg geboren, studierte daselbst an der Universität und daneben Musik unter der Leitung seines Vaters, der Organist an der Domkirche im Kneiphof war. Als dessen Nachfolger in diesem Organistendienst starb er am 3. Januar 1792. Von seinen Kompositionen sind nur einige Hefte Klavier-Sonaten gedruckt worden.[2])

Pommer, ein altes Rohrwerk der Orgel mit 16- und 8' Ton, das in der heutigen Bombarde (vgl. den Art.) noch im Gebrauch ist. Der Pommer als altes Blasinstrument war eine Schalmei in der Baßlage, als Orgelstimme wohl die älteste Zungenstimme. — Gedacktpommer 4' in der berühmten Casparinischen Orgel zu Görlitz war nach Boxbergs Beschreibung keine Zungenstimme, sondern eine starke Quintatön.[3])

Portativ (vom Lat. portare, tragen), eine Orgel kleinsten Formats, die deshalb tragbar war und während des Tragens gespielt, oder zum Spielen beliebig auf einen Tisch oder eine Bank gestellt werden konnte. Das Portativ war in früherer Zeit ein Haus- oder Schulinstrument, gerade so, wie man jetzt öfters kleine, tragbare Harmoniums hat.[4])

Portmann, Johann Gottlieb, war am 4. Dezember 1739 zu Oberlichtenau bei Dresden, wo sein Vater Schulmeister war, geboren. Da sein Vater frühe starb, bereitete ihn ein benachbarter Lehrer in Sprachen und Musik so weit vor, daß er 1751 als Alumnus in die Kreuzschule zu Dresden eintreten konnte. Hier hatte er nicht nur den trefflichen Homilius als Lehrer in der Musik, sondern auch die beste Gelegenheit, sich noch anderweitig in dieser Kunst zu bilden; denn die besten Sänger der Kreuzschule wurden als Choristen in den Opern Hasses und andrer verwendet. 1759 bezog P. die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren, trieb aber daneben auch fleißig Musik. Nach Vollendung seiner Studien verließ er Leipzig 1765 und zog auf gut Glück in die Welt hinaus. Im Dezember 1766 kam er nach Darmstadt und wurde hier zunächst als Tenorist bei der Hofkapelle, am 12. Mai 1769 aber als Kantor und Kollaborator am Gymnasium angestellt. Dieses Amt verwaltete er bis an seinen Tod am 27. September 1798[5])

[1]) Vgl. Mattheson im Anhang zu seiner Ausg. von Niedts Handleitung zum Generalbaß. 1720. S. 184. 185.

[2]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 164. 165. Neues Lex. III. S. 739. 740.

[3]) Vgl. Adlung, Mus. mech. org. I. § 123. S. 76.

[4]) Abbildungen des Portativs vgl. man z. B. bei Wangemann, Gesch. der Orgel. 1881. Abb. Fig. 11. 16c. 26. Stainer, The Organ. S. 13. Fig. 10. 11.

[5]) Nicht „28. September", wie Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst. V. S. 515 und

und erwarb sich nicht nur den Namen eines tüchtigen Lehrers des Lateinischen, sondern auch den eines gründlichen Musiktheoretikers. Er hat bearbeitet:

Neues Hessen-Darmstädtisches Choralbuch. Darmstadt 1786, eine Erneuerung des bekannten Graupnerschen Choralbuchs von 1728; dasselbe hatte dann in der dortigen Landeskirche Geltung, bis es 1814 von Chr. H. Rinck neu bearbeitet wurde. Sonst erschien, außer mehreren musiktheoretischen Werken, von Portmann noch gedruckt: Musik aufs Pfingstfest, um 1793 in Partitur gestochen, sowie ein Klavier-Auszug von Grauns „Tod Jesu". Frankfurt 1791.

Portunalflöte, Portunal, eine von dem Orgelbauer Müller sen. (vgl. den Art.) in Breslau erfundene Flötenstimme der Orgel,[1]) offen mit 8' und 4' Ton, Holzkörpern, die oben etwas weiter als unten sind, und einem hervorstehenden, nach hinten ausgeschweiften Kern. Sie steht gewöhnlich im Oberwerk, doch auch im Hauptwerk größerer Orgeln, „hat einen höchst eigentümlichen Charakter, einen sanften, fast klarinettähnlichen Ton, und klingt am schönsten allein, oder im Triospiel angewandt."[2])

Posaune, Trombone (franz. Trombonne, ital. Trombona), die bekannte stärkste Zungenstimme der Orgel, welche den Ton der wirklichen Posaune nachahmen soll. Sie steht immer auf dem Pedal und nur ausnahmsweise auch auf dem Hauptmanual ganz großer Werke (z. B. in der Walckerschen Orgel in der Stephanskirche zu Wien mit 90 kl. Stn.), wenn für besonders große Räume auch eine außergewöhnliche Tonstärke erforderlich ist. Als Pedalstimme hat die Posaune 32' und 16' Tongröße, seltener wird sie auch 8füßig gebaut. In den Dispositionen der Gegenwart findet man sie meist einfach mit ihrem Namen und der Tongröße, hie und da auch mit Posaunenbaß, Kontrabaß (32') und Trombone bezeichnet; früher hatte sie noch manche andere, auf ihre Stellung und ihr

---

Thomas, Die Großherzogl. Hofkapelle zu Darmstadt. 2. Aufl. 1859. S. 6 haben. Vgl. Dr. J. Fölsing in der Euterpe 1862. Nr. 9. S. 161—165. 1864. Nr. 9. S. 157. 158.

[1]) Nach dem Zeugnis Zimmerthals, Beschreibung der Orgel der St. Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 21. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 80. Ausg. von Kothe. 1887. S. 147. 148 weiß nichts davon, bringt sie vielmehr mit Traversflöte 4' in Verbindung.

[2]) Eine Stimme „Bordunalflöte" 8' käme nach Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 750 mit der obigen überein. Bei Schilling, Univ.-Lex. der Tonkunst I. S. 727 ist von einer „Bordunflaute 16' von Ahornholz" die Rede, die in der von Müller sen. gebauten Domorgel zu Breslau stehe, mit der Bemerlung: „das Wort Flaute (Flöte) ist ein Zusatz des Orgelbauers, der sie verfertigte, womit er wahrscheinlich ihren zarten, flötenartigen Ton bezeichnen wollte." Bei Seidel, a. a. O. S. 186 heißt aber diese Stimme nur „Bordun von Ahorn 16'." Nach Richter, Katechismus der Orgel. 2. Aufl. 1875. S. 61 ist Bordunflöte „etwas weit wie Bordun mensuriert und hat einen vollen, sanften Ton", nach dem Katalog von Gebrüder Peternell in Seligenthal wird sie auch mit Doppelten Labien versehen und entspricht dann der Doppelflöte.

Größenverhältnis zu andern Stimmen Bezug nehmende Bezeichnungen.[1]) Die Posaune wird jetzt sowohl mit aufschlagenden als mit durchschlagenden Zungen gebaut, obwohl der Unterschied in der Klangfarbe aufschlagender und durchschlagender Stimmen ein ganz bedeutender und vielleicht noch größer ist, als der zwischen Principal- und Geigenprincipalton. Der eigentliche und ausgeprägt charakteristische Posaunenton läßt sich nur mit aufschlagenden Zungen erzielen; allein eine so gebaute Posaune 32′ verlangt zu ihrer Aufstellung eine Höhe, über die nicht immer verfügt wird, und ist überdies sehr kostspielig. Nimmt man noch dazu, daß neueren Akustikern zufolge in der tiefen Oktave 32füßiger Stimmen doch nicht mehr der Grundton, sondern nur noch Obertöne zu Gehör kommen, was die Klangfarbe beider Posaunenarten mehr ausgleicht: so ist erklärlich, warum die Stimme in 32′ Tongröße jetzt nicht selten mit durchschlagenden Zungen gebaut wird.[2]) Das unschöne Knattern und Schnarren der tieferen Töne schlecht gebauter Posaunen hatte schon Gottfried Silbermann wohl zu vermeiden gewußt: er baute mit gehörig starken Zungen aus weichem Messing, drehte die aus 10lötigem Metall bestehenden Mundstücke konisch aus und fütterte sie vom 4′ Ton an abwärts mit sämisch gahrem Leder, damit nicht Metall auf Metall schlage; überdies machte er die Schallbecher von voller natürlicher Länge, gab also der Posaune 32′ auch Schallkörper von 32′ und der von 16′ solche von 16′, nicht nur Quintenkörper von 24′ und 12′ Länge, wie dies gewöhnlich geschieht, und erzielte auf diese Weise einen vollen, runden Ton und prompte Ansprache bis zu den tiefsten Tönen.[3]) Was aber Silbermann beim Bau seiner Posaunen auf rein empirischem Wege gefunden, das hat die neuere Akustik als vollkommen richtig nachgewiesen; nur Schallbecher von voller, d. h. von solcher

---

[1]) Bei Adlung, Mus. mech. org. I. S. 121—123 finden sich Namen wie: Großposaune 24′, Posaunenbaß Unterchormaß 16′ und Chormaß 8′, Posaunenuntersatz 32′ und 16′, Grober Posaunenuntersatz, Subbaßposaune 16′ u. dgl.

[2]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 356. Die Ansichten der Orgelkundigen stehen sich in Bezug auf die Frage: ob auf- oder durchschlagend? diametral gegenüber; um nur zwei Stimmen anzuführen, so sagt Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 27: „auf vielfache Erfahrung gestützt, gebe ich dem Ton einer gut gearbeiteten einschlagenden 16′ und 32′ Posaune unbedingt den Vorzug vor den aufschlagenden“, und dagegen Heinrich, Orgellehre 1861. S. 48: „einschlagende Rohrwerke können aufschlagende nie ersetzen“.

[3]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 31. 32. Der alte Prätorius, Synt. mus. II. S. 142 sagt über die Länge der Schallbecher: „Etliche arbeiten die Posaunen, gleich wie sie am Resonanz 16 Fußton halten, also auch am Corpore, doch gar selten von 16 Füßen lang: Etliche aber von 12 Fuß, daß es also von dem rechten Ton in die Quint abweiche, und das ist die beste Art: die gemeinste Art ist von 8 Fuß Mensur. Etliche arbeiten die Posaune nur von 6 Füßen, Etliche von 5 Füßen lang, oben etwas zugedeckt und ein Loch, als ein Spund viereckt drinn geschnitten ꝛc. Dieselbige aber, weil die Corpora so klein, haben gar ein flachen und plattwegfallenden Klang und Resonanz. Wenn es aber pralen, prangen und gravitätisch klingen soll, muß es von 12 Füßen sein.“

Länge, bei welcher der Eigenton des Aufsatzes gleich dem Tone ist, den Zunge und Aufsatz zusammen hervorbringen, ergeben einen kräftigen Grundton und einen vollen und edlen Gesamtton. Dazu kommt noch, daß sich Pfeifen mit Schallbechern unvollständiger Länge sehr verstimmen, und dies um so mehr, je kürzer die Aufsätze sind.[1]) Diese Aufsätze sowohl, als auch die Stiefel der Posaune 32′ und 16′ werden meist aus Tannen- oder Fichtenholz hergestellt, aus ökonomischen Rücksichten zunächst, aber auch weil sie einen volleren und weicheren Ton geben, als Metallkörper. Schallbecher selbst der 32füßigen Posaune aus Zinn herzustellen, wie dies in einigen älteren großen Orgeln (Harlem, Hamburg) geschehen, ist Luxus; dagegen wird zu den Körpern und Stiefeln der Posaune 16′ neuerdings mehrfach Zink verwendet.[2]) Die Köpfe werden aus Hartholz, „Buchenholz mit Firnis getränkt", hergestellt und konisch gedreht, damit sie nie locker werden und auch nie fest einquillen; dagegen haben die mit einem Schraubgewinde versehenen Köpfe des Orgelbauers Haas, welche in die entsprechende Mutter des Stiefels eingeschraubt werden, keine Aufnahme gefunden.[3]) Statt der gewöhnlichen Stimmkrücken aus entsprechend starkem Messingdraht, wird neuerdings namentlich bei durchschlagenden Posaunen eine Schraubenstimmung (vgl. den Art.) angewandt, bei welcher die Zunge und Platte verschiebbar ist, das die Krücke ersetzende Eisen aber festsitzt. — Über die Mensur der Posaune werden bei Töpfer-Allihn nach einem Exemplar der Stadtorgel zu Weimar folgende Angaben gemacht:

[1]) Dies wird bei Allihn, a. a. O. S. 312 so erklärt: durch den Wechsel der Temperatur, der die in den Pfeifen schwingende Luftsäule verkürzt oder verlängert, hebt sich und senkt sich die Tonhöhe des Labialpfeifenwerks in bedeutendem Maße, während die Zungenstimmen mehr konstant bleiben, also verstimmt klingen müssen. Dies kann nur vermieden werden, wenn auch die Zungenstimme eine Luftsäule erhält, welche der Länge der Luftsäule der Labialpfeife entspricht, und also in gleicher Weise von dem Temperaturwechsel beeinflußt wird, wie diese, d. h. „wenn Körper von voller Länge und Zungen von möglichst nachgiebiger Elasticität angewendet werden, die gänzlich in Abhängigkeit von der Tonwelle stehen. Das aber sind Bedingungen, welche bei der freischwingenden Zunge unerfüllbar bleiben, sowohl des kurzen Aufsatzes als auch der harten Zungen wegen."

[2]) In dem auf Grund der preußischen Ministerial-Verfügung vom 11. Okt. 1870 gemachten „Kosten-Anschlag zu einer neuen Orgel mit 23 kl. Stn." bei Kuntze-Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1875. S. 175. Ausg. von Kothe 1887. S. 337. 338 werden für Posaune 16′ „Schallbecher von Zink und lackiert" ausdrücklich verlangt. — Ladegast in der Domorgel zu Schwerin hat sämtliche Körper der großen Rohrwerke „an ihrer obern Öffnung mit feiner Gaze überzogen, was dem Ton keinen Eintrag thut, die Pfeifen aber vor dem Hineinfallen von Vögeln, Fledermäusen u. dgl. schützt." Vgl. Maßmann, Orgelbauten. I. S. 67.

[3]) Vgl. darüber Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. S. 686—688. Atlas Taf. XCIV. Fig. 878. 879. Allihn, a. a. O. S. 282. Atlas Taf. XI. Fig. 23—27. Allihn macht dagegen geltend: erstens erziele man mit einem konischen Kopf dieselbe Sicherheit des Abschlusses und zweitens sei bedenklich, daß, wenn das Metall oxydiere oder auch nur ein Sandkorn in das Gewinde komme, der Kopf unrettbar festsitze.

1. Maße der C_2-Pfeife. 32' Ton:
Länge der Zunge 262 mm, Breite unten 60,7 mm, oben 45 mm, Abstand der Zunge unten 6,8 mm, Dicke derselben c. 2 mm. Durchmesser des Mundstücks oben (im Kopf) 38 mm. Obere Weite der Schallröhre 327 mm Breite und 399 mm Tiefe. Länge der oben gekröpften Schallröhre 6,238 m.

2. Maße der C_1-Pfeife; 16' Ton:
Länge der Zunge 166 mm, Breite unten 38 mm, oben 28,8 mm. Abstand der Zunge unten 4 mm, Dicke derselben 1,47 mm. Durchmesser des Mundstücks oben 26,4 mm. Länge der Schallröhre 3,806 m.

3. Maße der C-Pfeife; 8' Ton:
Länge der Zunge 95 mm, Breite unten 21,5 mm, oben 16 mm. Abstand der Zunge unten 2,3 mm, mittlere Dicke 0,9 mm. Durchmesser des Mundstücks oben 16,6 mm. Länge der Schallröhre 1,974 m.

Diese Stimme ist auf reichlich 94 mm Winddruck intoniert; anderwärts intonierte Friedr. Schulze die Posaune auf noch höheren Druck, nämlich 40° oder 96 mm; immer erfordert namentlich Posaune 32' viel und starken Wind, wenn sie ihre volle Sonorität und dröhnende Klangkraft hergeben soll, daher wird sie auch öfters auf eine eigene Windlade gesetzt.[1]) — Endlich ist nun noch einer eigentümlich gebauten durchschlagenden Posaune Erwähnung zu thun, die neustens mehrfach gebaut und empfohlen wird. Bei ihrer einfachen Konstruktion fällt der Kopf ganz weg; die Zungenplatte (Rahmen) ist am untern Ende des unten geschlossenen Körpers von Holz angeschraubt. Auf dieser Zungenseite befindet sich unmittelbar über der Platte ein Ansatz am Körper, durch den die Krücke gesteckt ist, und der mit dem Körper die Stiefelöffnung luftdicht verschließt. Es wird dieser Konstruktion zugestanden, daß sie einfach und für die Bildung des Tones vorteilhaft sei; dagegen wird ihre Form als unbequem erklärt, weil, falls an der Zunge etwas zu bessern ist, diese vom Körper nicht getrennt werden kann.[2])

Positiv, eine kleine Hausorgel mit Principal 2' und anderem kleinem Pfeifenwerk, aber gegenüber dem Portativ (vgl. den Art.) immerhin so groß und schwer, daß es nicht beliebig herumgetragen werden konnte, sondern an einem Ort stehen bleiben mußte.[3]) Über das Positiv als Abteilung der Kirchenorgel vgl. man den Art. „Rückpositiv".

Postkommunion, das Stück der Abendmahlshandlung, welches unmittelbar nach vollendeter Distribution als ein Akt der Danksagung für das Genossene folgt.[4])

[1]) Vgl. Heinrich, Orgelbau-Revisor. 1877. S. 52. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 696.

[2]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 285 und die Abbildung im Atlas Taf. XIII. Fig. 8.

[3]) Eine neuerdings mehrfach wiederholte Abbildung eines eigentümlich eingerichteten Positivs giebt Prätorius, Synt. mus. II. Sciagr. Taf. IV. Fig. 1 und beschreibt es in seinem Werk II. S. 80. Vgl. auch Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. Abb. Fig. 23. Stainer, The Organ. S. 13. Fig. 9.

[4]) Auch bloß das Dankgebet genannt, vgl. Strauß, Liturg. Andachten. 4. Aufl. 1886. S. 181.

In der römischen Kirche wird die Distribution vorerst mit dem Segenswunsche „quod ore sumpsimus", der in ein Gebet übergeht, beschlossen, dann mit einer nach der kirchlichen Zeit wechselnden Antiphone der Akt der Danksagung eingeleitet, der aus der Dankkollekte mit vorausgehender gewöhnlicher Salutation besteht, worauf dann der eigentliche Schluß des „Ite missa est" u. s. w. folgt. — Die evangelische Kirche behielt in der Reformationszeit entweder mit Luther, Form. Missae 1523 das „quod ore sumpsimus" bei, oder setzte dafür den Gesang des Nunc dimittis[1]) oder des Liedes „Gott sei gelobet und gebenedeiet";[2]) später wurde als Einleitung der Postcommunio-Kollekte auch der 23. Psalm gelesen.[3]) Dann folgte die Kollekte „Wir danken dir, allmächtiger Herre Gott ꝛc." als die seit Luthers „Deutscher Messe" 1526 gewöhnlichste;[4]) sie wurde durch die Versikel „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich",[5]) oder auch durch andere Antiphonen, wie „So oft ihr von diesem Brot esset" (Thüringen), „So oft ihr das thut" (Nördlingen), „Lobe den Herrn, meine Seele" (Württemberg) u. dgl. eingeleitet und im Kollektenton abgesungen.[6]) Ihr folgt der Schlußgesang der Gemeinde „Gott sei gelobet und gebenedeiet", oder Nunc dimittis als „Mit Fried und Freud fahr ich dahin", auch die Antiphon Benedicamus domino. Doch erscheint der Schlußgesang öfters auch erst nach dem Segen (vgl. den Art.).

Postludium als Nachspiel auf der Orgel vgl. im Art. „Nachspiel".

Praeambulum, Preambel, Priamel, hieß bei den Lauten- und Orgelschlägern des 15. und 16. Jahrhunderts eine der zuerst auftretenden Formen selbständiger Instrumentalmusik, die in der Folge zum kunstmäßigen Präludium oder Vorspiel (vgl. diese Art.) ausgebildet worden ist.[7]) Ein „Preambel auf der Orgel" — so erklärt schon Sebastian Brant im „Narrenschiff" 1494 — „ist eine Praecentio, die man vorher spielt, daß der Zuhörer in den rechten Ton kommt, ehe man das rechte Stück anfängt," und nach Prätorius ist ein „Praeambulum ein Stück, welches ein Organist, wenn er erstlich auf die Orgel greifet, ehe er ein

[1]) Bugenhagen 1524. Nürnb. Döber 1525. Slüter, Rostock 1531.

[2]) Straßb. K.-O. 1525. Preuß. K.-O. 1525. Liegn. K.-O. 1584.

[3]) K.-O. des Herz. August v. Braunschw.-Lüneb. 1657. K.-O. des Herz. Ulrich v. Braunschweig-Lüneb. 1709.

[4]) Neben der aber später in den einzelnen Landeskirchen verschiedene andere bräuchlich wurden; vgl. z. B. noch 4 andere bei Schenk, Handagende 1857. S. 292. 293.

[5]) Magdeb. Ag. 1667. Schwarzb. Ag. 1675. Sächs. K.-O. (Kurf. August) 1748. Auch Schenk, a. a. O. S. 291 u. Osterley, Handb. der musik. Liturgik 1863. S. 264 geben sie als alleinige Versikel an dieser Stelle.

[6]) Formeln dazu vgl. man bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 283—288. S. 454 bis 458. Layriz, Kern IV. Nr. 47. 48. S. 41 u. a.

[7]) Beispiele ältester Preambeln oder Priameln, namentlich für die Laute, findet man bei Wasielewsky, Gesch. der Instr.-Musik. 1878. Nr. 3. S. 4. 5. Nr. 6—9. S. 12—17, in Chrysanders Jahrb. für Musikwissenschaft II. S. 223 und anderwärts.

Mutet oder Fugen anfähet, aus seinem Kopf vorher phantasiert, mit schlechten einzelnen Griffen und Koloraturen,"[1]) und wirklich gaben auch die Organisten ihren derartigen Stücken bis ins 18. Jahrhundert herein diesen Namen, bis dann der weitere Name Präludium mehr in Gebrauch kam.[2]) Seb. Bach hatte seine bekannten zweistimmigen „Inventionen" ursprünglich Präambula genannt und gebrauchte auch sonst noch gelegentlich diesen Namen.

Präfation (wörtlich: Vorwort, Vorrede), als Stück der Liturgie des Hauptgottesdienstes die Vorbereitung und Dankeinleitung des Aktes der Konsekration beim heil. Abendmahl, die feierliche Aufforderung zum Lob Gottes mit dem Sanktus. Die Präfation war schon in der alten Kirche bekannt. In ihrer Ausbildung durch die römische Kirche, in der sie, wie einige wollen, vom Papst Gelasius († 496) eingeführt wurde, besteht sie aus einleitenden Antiphonen, nämlich: der gewöhnlichen Salutatio, dem Sursum corda („Erhebet eure Herzen rc.") und dem Gratias agamus („Lasset uns danksagen dem Herren") und dem Danksagungs-Gebet selbst: Vere dignum etc. („Ja würdig und recht rc."), das mit dem Et ideo, der Überleitung zum Sanctus (vgl. den Art.) schließt. Während man ursprünglich nur eine Präfation hatte, erhielt in der Folge jedes Fest, schließlich jede Messe eine eigene, so daß man bis auf die Zahl von 240 Präfationen kam, von denen aber das römische Missale jetzt nur noch 11 enthält.[3]) — Die evangelische Kirche hat in der Reformationszeit nach Luthers Vorgang in der Form. Missae 1523 die Präfation zunächst unverändert herüber genommen und sie entweder regelmäßig,[4]) oder nur an den Festen[5]) gebraucht, oder endlich deren Gebrauch ganz freigegeben — „so es die Zeit leidet," „wenn man will, sonderlich an den Festen."[6]) — In der „Deutschen Messe" 1526, durch die er aber, wie er ausdrücklich bemerkte, die Form. Missae von 1523 nicht „aufgehoben oder verändert" wissen wollte, hatte Luther sodann an die Stelle der Präfation die Vermahnung zum Abendmahl (Exhortatio) gesetzt, und hierin folgten ihm viele Kirchenordnungen, entweder so, daß sie abwechselnd beides zuließen,[7]) oder aber so, daß sie

---

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. III. S. 23. Ambros, Gesch. der Musik. III. S. 520. IV. S. 451. 452. v. Wasielewsky, a. a. O. S. 147. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 17. 18.

[2]) Eine Anzahl solcher Praeambula von Leonh. Kleber 1524 an, bis herab auf Murschhauser um 1700 sind bei Ritter, a. a. O. II. Nr. 60. S. 98. Nr. 76. 77. S. 118. Nr. 98. S. 164. 165. Nr. 102. S. 171 neu gedruckt. — Daß noch Robert Schumann in seinem „Carnaval" Op. 9 den Namen Praeambulum verwendet hat, ist bekannt.

[3]) Vgl. P. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. 1870. S. 362.

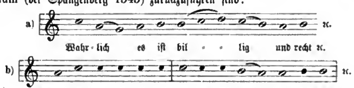
[4]) K.-O. der Mark Brdb. 1540. Magdeb. K.-B. 1615 u. a.

[5]) Braunschw.-Wolfenb. K.-O. 1543. Schlesw.-Holst. K. O. 1542. Liegn. K.-O. 1594 Osnabr. Agende 1652.

[6]) Lüneb. K.-O. 1564. Mecklenb. K.-O. 1552. Pomm. Ag. 1535. 1563. Verden. K.-O. 1606.

[7]) Oldenb. K.-O. 1573 u. a.

die Vermahnung ganz an die Stelle der Präfation setzten.[1]) Im Verlaufe der Zeit und der immer mehr sich geltend machenden liturgischen Destruktion verschwand die Präfation nach und nach ganz aus dem Gebrauch und mit ihr zugleich das Bewußtsein ihrer alleinigen Zugehörigkeit zur Abendmahlshandlung so vollständig, daß man sie mehrfach dem Predigtgottesdienst eingliedern konnte.[2]) Die neueren Liturgien haben ihr die richtige Stelle wieder angewiesen.[3]) — Für den Gesangsvortrag der Präfation bediente man sich in der evangelischen Kirche entweder der lateinischen, oder aber, und zwar von Anfang an, auch der deutschen Sprache,[4]) und verschiedener melodischer Formeln, die im wesentlichen auf die folgenden zwei des Vere dignum (bei Spangenberg 1545) zurückzuführen sind:



Außerdem werden in Bezug auf die Melodie eine feierliche (für die Feste) und eine feriale (quotidiana) Form und in Bezug auf den Inhalt ebenfalls zwei Hauptformen unterschieden. Von diesen ist die eine, welche zugleich die Verba institutionis enthält, nach Layriz die ältere in der evangelischen und christlichen Kirche überhaupt und „bei weitem die schönste," die andere aber (ohne die Einsetzungsworte) die verbreitetere.[6])

Praefectus chori, Chorpräfekt, hieß in den älteren Schul- und Kirchenchören deutscher Städte der Stellvertreter des Kantors, gewöhnlich ein musikverständiger älterer Schüler. Während der Kantor die Kirchenmusik in der Hauptkirche

[1]) Brandenb.-Nürnb. K.-O. 1533. Schw. Hall K.-O. 1526. Württ. K.-O. 1536. Straßb. K.-O. 1526. Preuß. K.-O. 1544. 1558. Hoya K.-O. 1581.

[2]) Wie dies z. B. die Preuß. Agende 1829. S. 7. 8; Rußwurm, Musik. Altarag. 1826. S. 6. 7 u. a. gethan haben. Rußwurm bringt dann zur Abendmahlshandlung S. 15. 16 die Präfation nochmals und überdies auch die Vermahnung.

[3]) Vgl. Bayr. Ag. 1856. Bad. K.-B. 1858. K.-O. der Schloßk. zu Hannover 1858 ꝛc.

[4]) Noch im Sachsen-Weißenf. Gesangs- und Kirchen-Buch 1714. S. 62. 63. 259. 260 u. 326. 327 werden die allein noch vorgeschriebenen Festpräfationen für Weihnachten, Ostern und Pfingsten lateinisch „abgesungen". Das Dresd. G.-B. 1762. Nr. 758—764. S. 586—590 enthält 7 „Praefationes, wie solche an gewissen hohen Fest-Tagen vor angehender Kommunion gesungen werden" lateinisch und deutsch.

[5]) 9 solcher Formeln findet man vollständig ausgeführt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 208—213. S. 323—332; 2 bei Layriz, Kern IV. Nr. 33. S. 26—29 und S. 96; andere auch in den verschiedenen neuen musik. Agenden. Vgl. auch Strauß, Liturg. Andachten. 4. Aufl. 1886. S. 180 (eine Formel, wenn der Liturg seine Worte spricht).

[6]) Vgl. Layriz, a. a. O. IV. S. VII.

zu leiten hatte, wurde dieselbe in den Nebenkirchen einer Stadt von den Chorpräfekten dirigiert; ebenso leitete letzterer die Gesänge des Chores bei Umgängen, Hochzeiten und ähnlichen Gelegenheiten. Dafür wurde er auch entsprechend bezahlt;[1]) sein Posten war überhaupt ein wichtiger und viele unsrer deutschen evangelischen Kirchenmusiker haben sich ihre ersten Sporen als Chorpräfekten verdient.[2])

Pralleisten in der Windlade der Orgel sind mit Tuch gefütterte Holzleisten, die in der Schleiflade unter den Spielventilen, in der Kegellade über den Kegelventilen so angebracht werden, daß diese bei heftigem Anschlag nicht über die Leitstifte springen können.

Präludieren war im 17. und 18. Jahrhundert, seitdem die Orgelmusik sich selbständig ausbildete und die Orgel mit besondern Stücken in die Handlung des Gottesdienstes eintrat, die technische Bezeichnung für diese Thätigkeit des Organisten, ohne Rücksicht darauf, an welcher Stelle die Orgel eintrat. Als Seb. Bach 1714 während des Hauptgottesdienstes am 1. Advent in der Nikolaikirche zu Leipzig als Gast den Orgeldienst versehen wollte, schrieb er sich die folgende „Anordnung des Gottesdienstes zu Leipzig" auf:

„1. Präludieret. 2. Motetta. 3. Präludieret auf das Kyrie, so ganz musicieret wird. 4. Intonieret vor dem Altar. 5. Epistola verlesen. 6. Wird die Litaney gesungen. 7. Präludieret auf den Choral (d. h. das Hauptlied). 8. Evangelium verlesen. 9. Präludieret auf die Haupt-Music (d. h. die Kantate). 10. Der Glaube gesungen. 11. Die Predigt. 12. Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. 13. Verba institutionis. 14. Präludieret auf die Music. Und nach selbiger wechselsweise präludieret und Choräle gesungen, bis die Communion zu Ende et sic porro."[3])

Dieses Präludieren geschah immer frei und es fielen daher damals die Begriffe Präludieren und Fantasieren so ziemlich zusammen.[4]) Am längsten und kunstvollsten wurde vor dem Hauptlied und während der Kommunion präludiert,[5]) am freiesten vor der Kantate, weil dabei in Hinsicht der zu benützenden Tonarten auf die einstimmenden Instrumentisten Rücksicht zu nehmen und auf den Wink des Musik-

[1]) Nach Spitta, Bach I. S. 193 gingen zu Lüneburg, wo Seb. Bach bis 1703 mutmaßlich Praefectus chori gewesen ist, im Laufe des J. 1700 für den Chor im ganzen 372 Mark ein; davon erhielt der Kantor ¹/₆, also 62 Mark, und der Präfekt nur 6 Mark weniger, nämlich 56 Mark, die andern Mitglieder aber je nach ihrer Stellung im Chor in absteigendem Verhältnisse weniger.

[2]) Die bekannte Sonnabend-Motette des Thomanerchores zu Leipzig wird noch heute regelmäßig vom Chorpräfekten geleitet. Vgl. v. Dommer, Musik. Lex. 1865. S. 697. Über die Stellung der Leipziger Chorpräfekten zu Bachs Zeit vgl. Spitta, Bach II. S. 17. 18.

[3]) Vgl. Spitta, Bach II. S. 95. 96.

[4]) Vgl. Adlung, Anl. zur mus. Gelahrth. 1758. S. 752: „andere nennen die Kunst des Phantasierens ohne weiteres Präludieren oder Präambulieren.

[5]) Vgl. Petri, Anl. zur prakt. Musik. 1782. S. 299. Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. 1787. S. 121. 122.

direktors sofort aufzuhören war.[1]) Über Präludieren und Präludium auf der Orgel im jetzigen Sinn vgl. den Art. „Vorspiel“.

Präludium als eine besondere Kunstform der Instrumental-, namentlich der Orgelmusik. Dem praktischen Bedürfnisse, den Sängern in Kirche und Kammer den Ton eines zu singenden Stückes anzugeben, genügte man anfänglich durch einfaches Anschlagen dieses Tones auf den schwerfälligen und widerhaarigen Instrumenten. Als diese nach und nach gefügiger wurden, bildete sich unter den für sie bestimmten Musikformen auch eine aus, welche als Präludium den diesem Namen entsprechenden Zweck hatte, den „Ton“ festzustellen und das nachfolgende „rechte Stück“ einzuleiten. Schon 1482 heißt es: „des ersten macht ein Harfer, ein Priamel (vgl. den Art. „Praeambulum“) oder Vorlauff, daz er die luit im uff zu merken beweg“, und im 16. Jahrhundert nahmen Organisten, wie die beiden Gabrieli in Venedig, solche „Vorläuff“ auch in die kirchliche Orgelmusik herüber: in ihren „Intonazioni“, kleinen Kunstwerken, deren jedes den Charakter einer Kirchentonart aussprach und in denen „schon der echte imposante Orgelklang tönte“, brachten sie „anestatt der Präludien“ (wie der jüngere Bernhard Schmidt in seinem Tabulaturbuch von 1607 meint) den Sängern den „Ton“ entgegen.[2]) Noch im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts fingen auch die deutschen evangelischen Organisten an, den Choralgesang der Gemeinde durch Orgelpräludien einzuleiten.[3]) — Aber auf die Funktion, ein Nachfolgendes vorzubereiten, blieb die Kunstform des Präludinms keineswegs beschränkt: mehr und mehr wurde sie auch selbständig zur Anregung und zum bald mehr bald weniger erschöpfenden Ausdruck einer eigenen Stimmung benützt. Zwar in der älteren Sonata da Camera Corellis u. a. ist das jeweilige kurze, nur aus 8, 12 oder 16 Takten im Largo- oder Adagio-Tempo bestehende Präludium noch mehr nur Einleitung; aber in den Sonaten und Suiten seiner Nachfolger in Italien und Deutschland entwickelte es sich rasch zu höherer selbständiger Bedeutung, um unter Seb. Bachs Meisterhand seine endgiltige Ausbildung zu erlangen. Es sind zwar von Bach nur wenige allein stehende Präludien vorhanden, und auch hinsichtlich dieser ist noch zweifelhaft, ob nicht die zum einen oder andern gehörige Fuge verloren gegangen ist; allein auch die Präludien des „Wohltemperierten Klaviers“ stehen ihren Fugen mehrenteils ganz selbständig gegenüber und erweisen sich entweder durch ihre zweiteilige Form, oder durch die Weise wie ein oder mehrere bedeutende Themen sorgfältig und kunstvoll in ihnen

[1]) Vgl. Spitta, a. a. O. II. S. 123. 124. Anm. Adlung, a. a. O. S. 731.

[2]) Vgl. über diese „Intonazioni d'Organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo Nipote etc.“ Venedig 1593. Ambros, Gesch. der Musik III. S. 520. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. 1878. S. 146 (2 derselben sind in den Notenbeisp. dieses Buches Nr. 27. S. 79—81 abgedruckt), und Ritter, zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 20.

[3]) Näheres über das Präludium in dieser Bedeutung als Choralvorspiel soll in dem Art. „Vorspiel“ gegeben werden.

durchgeführt ſind, als ſelbſtändige Organismen,[1]) oder ſtellen in andern Fällen mit ihrer Fuge eine neue zweiſätzige Form dar. Was von neueren Komponiſten noch an Präludien (mit Fugen) hervorgebracht worden iſt, folgt den von Bach vorgezeichneten Bahnen, ſo namentlich Mendelsſohn in den 6 Präludien und Fugen Op. 35 und den 3 Präludien und Fugen Op. 37.[2])

Präſtant (vom Lat. praestans, was vorne ſteht) iſt der ſeit alten Zeiten gebräuchliche Nebenname für Principal (vgl. den Art.), ſofern dieſe Stimme ſchon ſeit dem 15. Jahrhundert vom übrigen Pfeifenwerk abgeſondert, auf einer eigenen Schleife vorne auf der Windlade ſtand und ſeitdem die Proſpektſtimme geblieben iſt, auch nach ihrer Tonqualität die vornehmſte Stimme der Orgel darſtellt.[3]) Jetzt iſt der Name in dieſer Bedeutung gänzlich abgegangen, während er ſich in einer andern in Frankreich erhalten hat. Dort heißt nämlich die Oktave 4′, ſofern in ſie die Temperatur eines Werkes gelegt iſt und von ihr aus alle übrigen Regiſter geſtimmt werden, Preſtant.[4]) — Weil die Oktave 4′ zur hervorhebenden Melodienführung im Choral wohl brauchbar iſt, wurde ſie gelegentlich auch Choralpräſtant genannt. Vgl. auch den Art. „Oktave".

Prätorius, latiniſiert aus Schulz („Schultz") oder Schulze („Schultze"), eine einſt hochberühmte Organiſtenfamilie zu Hamburg. Das älteſte bekannte Glied derſelben war „Jacobus Schultze", der 1565 zum Organiſten an der Jakobikirche zu Hamburg erwählt worden und 1586 als ſolcher geſtorben iſt. Sein Sohn und Nachfolger im Dienſt war Hieronymus Prätorius, der wiederum zwei Söhne hatte, Jakob Prätorius und Johann Prätorius, die als Organi-

[1]) Vgl. Spitta, Bach I. S. 772. 773. II. S. 665—668.

[2]) Der Organiſt H. W. Stolze in Celle hat ſogar den Titel Bachs auf ſein Op. 58, „Die wohltemperierte Orgel, 24 Präludien und Fugen ꝛc." zu übertragen gewagt, und Hentſchel, Euterpe 1862. Nr. 3. S. 47 meinte: „es giebt nicht eben viele Komponiſten, die ohne Anmaßung und Selbſtüberhebung den Titel des berühmten Bachſchen Klavierwerkes für ein Orgelwerk ihrer Feder nachbilden dürften; der bewährte Celliſche Meiſter konnte dies thun." Doch behandelt Stolze die Präludien nicht als ſelbſtändige Stücke, ſondern verbindet ſie mit den Fugen zu einem ganzen. — Chopins „25 Prélndes" für Klavier, eigentümlich nach Form und Inhalt, ſind bekannt.

[3]) Darum meint Adlung, Mus. mech. org. I. S. 123. 124 mit Recht, praestans bedeute auch: vortrefflich, beſonders nützlich. Doch nennt man nach Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau 1887. S. 149 auch „alle im Proſpekt ſtehenden Pfeifen, ſie mögen Principal- oder andern Regiſtern angehören, Präſtanten," eine Behauptung, die freilich aus modernen Dispoſitionen kaum noch zu beweiſen iſt.

[4]) Bei Cavaillé-Coll und Merklin iſt dies die Oktave 4′ des Hauptmanuals und ſie führt daher öfters allein den Namen Preſtant, wie z. B. in der Orgel des Induſtriepalaſtes zu Amſterdam, wo nebeneinander „Preſtant" 4′ und „Oktave" 4′ ſtehen. Doch wird dies nicht abſolut feſtgehalten: in der Orgel zu Saint Sulpice und St. Euſtache in Paris ſteht neben dem Preſtant 4′ des HW. noch je ein ſolcher auch auf dem 5ten, reſp. 3ten Man.

sten an der Petri- und Nikolaikirche wirkten, und von denen Jakob der bedeutendste Musiker der ganzen Familie war. Über die drei zuletzt genannten ist in den folgenden besondern Artikeln das Nähere gegeben.

Prätorius, Hieronymus, war am Laurentiustage, d. i. 10. August 1560 zu Hamburg geboren[1]) und legte einen guten und festen Grund in der Tonkunst bei seinem Vater, Jakob Schultz. Auf diesem Grunde baute er darauf in Köln mit solchem Fleiß und Erfolg weiter, daß er schon 1580, also erst 20 Jahre alt, als Kantor nach Erfurt berufen werden konnte. 1582 kehrte er nach Hamburg zurück und wurde seinem Vater als Organist an der Jakobikirche zunächst als Gehülfe beigegeben, um nach dessen Tode 1586 seine Stelle definitiv zu übernehmen.[2]) Er versah dieselbe von da ab noch 43 Jahre lang bis an seinen Tod, am 27. Januar 1629. — Hieronymus Prätorius stand bei seinen Zeitgenossen als Musiker in hoher Achtung, und hinsichtlich seiner Leistungen auf der Orgel sind wir ganz auf das Urteil der Mitlebenden gewiesen, da Dokumente hierüber, so weit bis jetzt bekannt, nicht auf uns gekommen sind. Als kirchlicher Tonsetzer erweist er sich in den 21 von ihm herrührenden Tonsätzen des Hamburger Melodien-Gesangbuchs als ein Künstler, der mit voller Sicherheit im ganzen wie im einzelnen der vorgesetzten Aufgabe zu genügen und bei aller durch deren Zweck gebotenen Beschränkung tadellose Stimmenführung mit flüssiger und doch nachdrücklicher Harmonie glücklich zu vereinen weiß. Sein eigentliches Feld freilich war der künstlerisch höher stilisierte kirchliche Tonsatz, und hier hat er, wenn auch nicht gerade Außerordentliches, so doch immerhin Bedeutendes und vielfach musikalisch tief Empfundenes geschaffen. Doch steht er, nach der Meinung Eitners, in Bezug auf Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Auffassung seinem Sohne Jakob nach. — Seine Werke sind:

1. Cantiones sacrae de praecipuis festis totius anni V. VI. VII et VIII vocum etc. Hamb. 1599. 4°. 47 Gesänge. — 2. Magnificat octo vocum super octo tonos consuetos, cum Motetis aliquot VIII et XII vocum etc. Hamb. 1602. 4°. — 3. Te deum laudamus mit sechszehn Stimmen zu sampt dem alten Weynacht-Gesang „Ein Kindelein so löbelich“, mit acht Stimmen gesetzt, als ein Neujahr-Geschenk an die Herzogin von Sachsen. Hamb. 1613. Fol. — 4. Liber Missarum V. VI. VII et VIII vocum. Hamb. 1616. 4°. — 5. Cantionum sacrarum V—XX vocum. Liber quartus. Hamb. 1618. 4°. Die unter 1. 2. 4 und 5 genannten Werke erschienen dann vereinigt als

[1]) So nach Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 325, dem man seitdem allgemein gefolgt ist. Erst neustens hat Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1871. Nr. 5. S. 65 bemerkt, daß das Geburtsjahr mit 1560 wahrscheinlich zu spät angesetzt sei.

[2]) Zwar wird gewöhnlich angenommen, er sei 1582 infolge des Todes seines Vaters zurückgerufen worden; vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 186, auch noch Eitner, a. a. O. Dem widersprechen aber die Angaben Schwenkes, Signale 1870. S. 865. 866; danach wäre der ältere Jakobus Schultze erst 1586 gestorben und also auch Hieronymus erst in diesem Jahr erwählt worden, von 1582—1586 dem Vater aber adjungiert gewesen.

Opus musicum novum perfectum, quinque tomis concinnatum. Frankf. a. M., Emmelius. 1622. 4°.[1]) — 6. Cantiones novae officiosae V—XV voc. Hamb. 1629. 4°. — 7. Von seinen Choralsätzen 1604 sind neu gedruckt: bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 66. 67. 68. S. 68. 69; v. Tucher, Schatz II. Nr. 52. S. 22. 23; Schoeberlein-Riegel, Schatz I. Nr. 169b. S. 249. II. Nr. 151. S. 225. Nr. 626. S. 937—938. III. Nr. 356a. S. 525; Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze 1845. I. Nr. 55. S. 33. Nr. 68. S. 43.[2])

Prätorius, Jakob, der ältere Sohn des Hieronymus und der bedeutendste Musiker der Familie, ist mindestens um 1580 vielleicht zu Erfurt geboren.[3]) Sein Lehrer in der Musik und im Orgelspiel war Joh. Peter Sweelink in Amsterdam, der berühmte „Organistenmacher" damaliger Zeit. Ihm schloß sich der Schüler enge an und folgte ihm nicht nur als Künstler, sondern auch in seinen „überaus angenehmen und ehrbaren Sitten und Gebärden", wie Mattheson erzählt: „Prätorius bezeigte sich immer sehr gravitätisch und etwas sonderbar; er nahm seines Lehrherrn hohes Wesen an und liebte die äußerste Nettigkeit in allem seinem Thun . . . Wenn er spielte, hatte es das Ansehen, als ob es gar keine Arbeit wäre; es war eine Lust, ihn nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel saß." Um die Wende des Jahrhunderts mag seine Lehre zu Ende gewesen und er nach Hamburg zurückgekehrt sein; denn abgesehen davon, daß er schon 1604 sich an der Abfassung des Hamburger „Melodeyen-Gesangbuchs" in ausgezeichneter Weise beteiligte,[4]) und auf dem Titel bereits als Organist an einer der „vier Caspelkirchen zu Hamburg" bezeichnet ist: nennt auch er selbst schon 1606

[1]) Verschiedene Nummern aus diesen Werken fanden Aufnahme in die gleichzeitigen Sammlungen, namentlich bei Bodenschatz, Florileg. Portense. I. 1618. Nr. 55. 58. 67. 75. 77. 85. 96. 97. II. 1621. Nr. 126. 128; Schadäus, Prompt. mus. III. Nr. 15. 19 u. a.; vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke. 1877. S. 791.

[2]) Einige andere Stücke noch bei Dehn, Sammlung älterer Musik aus dem XVI. und XVII. Jahrh. Berl. 1837. Lief. VII. Nr. 3 und 6. Vgl. Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben. 1870. S. 162. — In den Monatsh. für Musikgesch. 1871. Nr. 5. S. 75—80 findet man auch bibliogr. Mitteilungen über einige Gelegenheitsgesänge von Hieronymus Pr. und seinen Söhnen, die auf der Stadtbibl. zu Hamburg aufbewahrt werden. — Über ein von Hieronymus Pr. gefertigtes handschr. Missale (wahrscheinlich eine Abschrift des Direct. chori), als Grundlage von Franz Elers (vgl. den Art.) Cantica sacra 1588, berichten Mattheson, Ehrenpforte, und Gerber, Altes Lex. II. S. 468. 469.

[3]) Nach Mattheson, Ehrenpforte 1740. S. 328—330 wurde bis jetzt allgemein sein Geburtsjahr „um 1600" angenommen; ja noch bei Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 175. Nur Fétis, Biogr. des Musiciens. VII. S. 112 sagt unter Hinweis auf Molleri Cimbria literata I. Fol. 505: „né dans la seconde moitié du seizième siècle", verlegt also nicht, wie Eitner, Monatsh. für Musikgesch. 1871. S. 65 will, das „Geburtsjahr in die Mitte des 16. Jahrh.", sondern nur unbestimmt früher als Mattheson.

[4]) Denn er und nicht sein Großvater ist der Setzer der mit „Jakob Prätorius" bezeichneten Choraltonsätze dieses Buches, wie Eitner, a. a. O. S. 66. 67 gegen v. Winterfeld, Ev. Kirchenges. I. S. 367 nachweist.

sich „Organista in aede D. Petri“. Er hatte diese Stelle 1603 erhalten und behielt sie sein ganzes Leben hindurch.[1]) 1608 vermählte er sich mit Margareta à Campis und sein Lehrer Sweelinck widmete ihm bei dieser Gelegenheit ein fünfstimmiges „Canticum nuptiale“. Zwei Töchter: Elisabeth und Gesa sind als aus dieser Ehe hervorgegangen bekannt; ob auch ein Sohn, Jakob, derselben entsprossen, erscheint zweifelhaft.[2]) Nach Matthesons Zeugnis war Jakob Prätorius ein bedeutender Orgelspieler. Seine Orgelwerke waren schwer und hatten in der Arbeit vor allen andern etwas voraus; er ließ, wie angedeutet wird, gerne sein Licht als Virtuose leuchten und wenn z. B. der König Christian IV. von Dänemark nach Hamburg kam, mußte er ihm gemeinschaftlich mit Johann Schop vorspielen. Rist sprach immer mit den Ausdrücken höchsten Lobes („den alten, wohlgeübten Hamburgischen Jubal“ nennt er ihn) von dem Meister, und seine Vaterstadt ehrte ihn mit dem Titel eines Vikarius und 1648 mit dem eines Decanus calendarum am Dome. Er starb zu Hamburg am 21. Oktober 1651 in hohem Alter und erhielt von Rist die folgende Grabschrift:

„Hier liegt Herr Jakob Schultz, ein Mann von hohen Gaben,
Ein großer Orgelmann, dem Leibe nach, begraben.
Die kluge Welt giebt ihm viel Ehr und Ruhm zu Lohn,
Das Irdsche deckt dies Grab; der Geist ist himmlisch schon.“
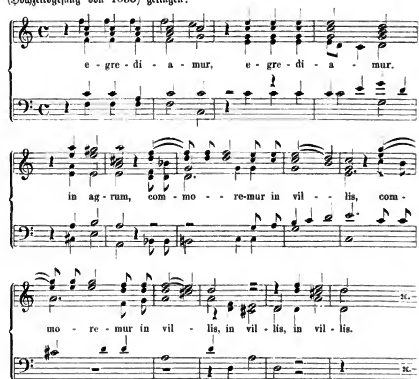
— Die von Prätorius bekannten Werke sind: 1. die 19 Tonsätze über Choralmelodien im Hamburger Melodeyen-Gesangbuch von 1604; 2. 6 Gelegenheitsstücke (Hochzeitsgesänge) aus der Zeit von 1615—1635; 3. 10 geistliche Melodien mit Baß zu den „Sterbens- und Gerichtsliedern“ von Rist 1651. — In seinen Choralsätzen, von denen der über „Wachet auf ruft uns die Stimme“ nicht nur der bekannteste, sondern auch der bedeutendste ist,[3]) giebt er, dem Zweck

[1]) Die Angaben Matthesons und J. Suhrs (Beschreibung der St. Petrikirche), denen Schwenke, Signale 1870. Nr. 51. S. 801. 802 folgt, sind daher unrichtig. Jakob Pr. ist nicht 1623 erst erwählt worden, noch weniger aber 1629 als Nachfolger seines Vaters an St. Jakobi übergangen: 1635 nennt er sich „ad d. Petri Organist.“, und noch 1651 bezeichnet ihn Rist ebenso.

[2]) Die Tochter Elisabeth verheiratete sich als Witwe eines Pastors Joh. Jakob Fabricius 1628 oder 1629 in zweiter Ehe mit dem Pastor Joh. Scoloinus zu Buxtehude. Die andere Tochter Gesa vermählte sich 1635 mit dem Organisten Joh. Laurentius, dem Sohne des gleichnamigen dänischen Hoforganisten zu Kopenhagen. Der jüngere Laurentius wurde seinem Schwiegervater 1648 adjungiert und 1651 auch dessen Nachfolger. Er selbst aber erhielt schon 1653 in Johann Olffen einen Nachfolger; daher weiß Schwenke, a. a. O. nicht, „ob er die Stelle gar nicht angetreten, oder bald darauf anderswo hingekommen oder gestorben ist.“ — Einen Jakob Prätorius, der sich 1625 auf dem Titel eines Gelegenheitsgesanges „Organista Heidano (Heide in Holstein) et Scholae ejusdem Collaboratore“ nennt, ist Eitner nicht abgeneigt, als einen Sohn unsres Jakob Pr. anzusehen, obwohl derselbe in genanntem Jahr höchstens 16 Jahre hätte zählen können.

[3]) Daß derselbe mit „Jacobus Prätorius composuit“ überschrieben ist, hat bekanntlich die

durchaus entsprechend, einfach-strenge Harmonisierungen nota contra notam im Choralstile seiner Zeit.[1]) — Die 5—8stimmigen Hochzeitsgesänge zeigen ihn durchaus auf dem Standpunkt des neuen Musikstils, den er bereits mit Freiheit und bedeutender Erfindungskraft handhabt, so daß ihm schon Stellen wie die folgende (Hochzeitsgesang von 1635) gelingen:



eine Stelle, die in ihrem wahrhaft großgedacht zu nennenden harmonischen Aufbau wohl geeignet ist, mit der höchsten Achtung für seine Kunst zu erfüllen. An andern

Veranlassung gegeben, ihm fast bis in die Gegenwart herein auch die Erfindung der Melodie irrtümlich zuzuschreiben.

[1]) Von diesen Choralsätzen sind neu gedruckt: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 3. S. 2 und Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 74b. S. 122; „Vom Himmel kam der Engel Schar" bei Erk und Filitz, a. a. O. Nr. 16. S. 10; „Wachet auf ruft uns die Stimme" bei v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. Beisp. Nr. 69. S. 70 und sonst vielfach; „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" bei André, Lehrb. der Tonsetzkunst I. 1832. Anh. S. 14; Mit Fried und Freud fahr ich dahin" bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. I. Nr. 389b. S. 698 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 84. S. 60, 61.

Stellen aber vermag er den Organisten nicht zu verleugnen und bringt instrumentale Motive und Figuren, zu einem Zeichen, daß eben ein neuer Gesangstil auf instrumentaler Grundlage erst in der Bildung begriffen war. — Auch die 10 Melodien zu Liedern von Johann Rist[1]) endlich gehören der neuen deklamatorisch-melodischen Weise an und sind von ganz einfacher Art, ohne sich durch irgend welche Besonderheit von den übrigen Melodien in Rists Liederwerken abzuheben. Übrigens ist keine derselben dauernd in kirchlichen Gebrauch übergegangen, noch weniger hat sich eine bis zur Gegenwart erhalten.[2])

Prätorius, Johann, ein zweiter Sohn des Hieronymus und jüngerer Bruder des Jakob, war von 1613—1661 Organist an der Nikolaikirche seiner Vaterstadt, was durch einen Gelegenheitsgesang von 1617 konstatiert ist.[3]) Auf den Titeln andrer Gelegenheitsgesänge von 1615, 1619 und 1635 erscheint er in Gemeinschaft mit seinem Vater und Bruder, und 1654 war er einer der Experten des Probespiels, infolge dessen Matthias Weckmann (vgl. den Art.) zum Organisten an St. Jakobi zu Hamburg gewählt wurde.[4]) — Von seinen Werken sind nur die vorgenannten Gelegenheitsgesänge bekannt und auf sie gründet Eitner das Urteil, daß sie noch nicht so entschieden den Charakter des Neuen tragen, wie die seines Bruders Jakob, und zwar in Einhaltung der Grenzen des Gesanglichen und gewandter Arbeit den gebildeten und geschickten Musiker zeigen, geistig aber nicht über das Mittelmaß guter und wohlgesetzter Stücke hinausgehen. Über seine Kunst auf der Orgel sind keine Proben bekannt; seinen Zeitgenossen galt er als „ein vorzüglicher Meister auf der Orgel."

[1]) Der vierte Teil der „Neuen Himmlischen Lieder". Lüneb. 1651 hat den Specialtitel: „Neuer Himlischer Lieder Vierdter Theil, in sich begreiffend, Sterbens- und Gerichts-Lieder, Mit Neuen von dem hocherfahrnen und kunstgeübten Herren Jakob Schultzen, Bei der Haupt Kirchen Sanct Peters in Hamburg wolverdienten Organisten beweglichst gesetzten Melodeyen."

[2]) Zahn, Melodien I. S. 74. 301 bemerkt: „In der Frankf. Praxis piet. mel. 1674 sind fünf Melodien mit der Chiffer J. S. bezeichnet, vier derselben erscheinen hier zuerst, die fünfte aber: Wacht auf, ihr Christen alle ist aus J. Rists neuen himmlischen Liedern genommen, wo sie Jakob Schultz zum Lied: Laßt ab von Sünden alle gesetzt hat; es ist daher zu vermuten, daß auch die andern vier von Jakob Schultz herrühren." Allein mit Ausnahme des Ristschen Liedes, sind die andern vier von G. S. Vorberg (1624—1669), Phil. Jak. Spener (1635—1705) und Harsdörffer (1607—1658) in dem genannten Buche zuerst gedruckt erschienen und können daher auf keinen Fall die Melodien zu den beiden Liedern von Spener von Jakob Prätorius herrühren; Zahn, a. a. O. II. S. 289 ist denn auch bereits selbst von seiner Annahme wieder zurückgekommen. — Zwei seiner Melodien zu Ristschen Liedern hat v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. II. Beisp. Nr. 151. 152. S. 165. 166 abdrucken lassen.

[3]) Vgl. Schwenke, Orgeln und Organisten zu Hamburg. Signale 1870. S. 803. Monatshefte für Musikgesch. 1871. S. 79.

[4]) Vgl. Gerber, Altes Lex. II. S. 470. 471 und S. 783. 784. Schwenke, a. a. O. S. 866.

Prätorius, Christoph, gab 1570 als Kantor der Johannisschule zu Lüneburg des Lukas Lossius „Erot. mus. pract." von 1563 mit einigen Veränderungen und Zusätzen heraus. 1560 hatte er einen Trauergesang auf Melanchthon, 1581 als „der Music verordenter zu Lünneburgk" ein weiteres Musikwerk: „Fröhliche und liebliche Ehrenlieder ꝛc." zu vier Stimmen. 2 Teile, und außerdem, wie er selbst sagt, noch „viele geistliche Kirchengesänge und Ehrenlieder" herausgegeben. Nach Gerber wäre er „aus Schlesien gebürtig" gewesen.[1])

Prätorius, Gottschalk, gab nach des Martin Agricola (vgl. den Art.) Tode dessen geistliche Schulliedersammlung „Melodiae Scholasticae ... in usum scholae Magdeburgensis" mit von ihm selbst komponierten Gesängen heraus. Er war am 28. März 1524 zu Salzwedel geboren, hatte sich an mehreren Universitäten eine ausgebreitete Gelehrsamkeit erworben (er war z. B. nicht weniger als 14 verschiedener Sprachen mächtig) und wirkte dann als Rektor der Schule zu Magdeburg, ferner im Verwaltungsdienste am brandenburgischen Hof, und zuletzt bis an seinen Tod, am 8. Juli 1573, als Professor der Philosophie zu Wittenberg.[2])

Prätorius, Mag. Johann, ein wegen seiner Gelehrsamkeit und als Komponist zu seiner Zeit angesehener Schulmann. Er war am 19. Januar 1634 zu Quedlinburg geboren, studierte zu Wittenberg und Jena, und wurde an letzterer Universität Magister und Adjunkt der philosophischen Fakultät. Nachmals wirkte er als Prinzenerzieher zu Gotha, dann als Rektor der Schule zu Soest und endlich als Rektor des Gymnasiums zu Halle, wo er am 21. Februar 1705 starb. Wann und wo er sich seine musikalische Bildung erworben, ist nicht bekannt; 1681 führte er in Halle das von ihm in Musik gesetzte „Oratorium David" auf, das nebst andern seiner Kompositionen auch von Musikern gerühmt wurde.[3])

Prätorius, Michael, einer der fleißigsten älteren Tonsetzer der deutschen evangelischen Kirche und ein Musikschriftsteller von umfassenden Kenntnissen, dessen Syntagma Musicum als Quelle für die Kunde des gesamten Musiklebens der Wende zeit des 16. und 17. Jahrhunderts von höchstem geschichtlichem Werte ist. Von seinem Lebensgang sind nur die Hauptdaten noch bekannt. Er war am 15. Februar 1571 in dem etliche Meilen nördlich von Eisenach gelegenen thüringischen Städtchen Kreuzburg an der Werra geboren, und schrieb deshalb später seinem Namen immer die Chiffer C (d. h. Creuzburgensis, oder, wie gewöhnlich aufgelöst wurde, „Creuzbergensis") bei, wahrscheinlich, um sich dadurch von seinen zeitgenössischen berühmten Hamburgischen Namensverwandten zu unterscheiden. Sein

[1]) Vgl. Forkel, Allg. Lit. der Musik. 1792. S. 282. Gerber, Neues Lex. III. S. 757. Riemann, Musiklexikon. 1887. S. 774.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 490. Gerber, Altes Lex. II. S. 185.

[3]) Vgl. Bähr, Musik. Fuchsiagd. 1697. S. 71. Gerber, Altes Lex. II. S. 186. Neues Lex. III. S. 758.

Vater und Großvater waren Prediger gewesen, und auch von seinen Brüdern und sonstigen Verwandten dienten manche der Kirche in diesem Amte. Über Prätorius' Bildungsgang und namentlich darüber, wie und wo er sich seine umfassenden musikalischen Kenntnisse erworben habe, ist nichts mehr bekannt. Unter dem 7. Dezember 1604 erscheint er urkundlich beglaubigt als Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig zu Wolfenbüttel,[1]) wo er schon vorher als Kammer-Organist fungiert hatte; außerdem war er Inhaber des Ehrenpostens eines Priors des Klosters Ringelheim bei Goslar (er wird als solcher wohl hauptsächlich die Aufsicht über die Gutsverwaltung des natürlich seit der Reformation nicht mehr katholischen Klosters, sondern evangelischen Stiftes zu führen gehabt haben) und wurde gelegentlich zu Sekretariatsdiensten am Hofe verwendet, wozu ihn seine „sehr schöne und regelmäßige Handschrift" besonders empfohlen haben mag. 1613 ernannte ihn auch noch der Kurfürst von Sachsen zu seinem Kapellmeister „von Haus aus", als welcher er nur zu Zeiten Kompositionen für die Dresdner Kapelle zu liefern hatte. Doch war er bei besondern Anläßen auch selbst in Dresden und vertrat den altersschwachen und kränklichen Kapellmeister Rogier Michael (vgl. den Art.), bis dann Heinrich Schütz (vgl. den Art.) diesen von 1615 an ganz ersetzte.[2]) Gerade an seinem fünfzigsten Geburtstag, den 15. Februar 1621 starb Prätorius zu Wolfenbüttel und wurde am 23. Februar in der Heinrichstädtischen Kirche daselbst begraben. Bei dieser Gelegenheit hielt der Mag. Petrus Tuckermann den Leichensermon,[3]) in dem er dem Verstorbenen als Musiker alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, wenn er ihm bezeugt, daß er „in seinem Amte sehr fleißig gewesen sei und sich keine Hitze, keine Kälte noch Schlaf habe abhalten lassen, danach zu trachten, daß er die Musik möchte hoch bringen und viel darin ausrichten, wie denn auch das Werk den Meister gelobt habe." Anders lautet dann aber sein Urteil über Prätorius den Menschen. Da werden Andeutungen gemacht, wie er „oft hohe und schwere Anfechtungen gehabt, und manchmal darüber geklagt und geweinet: es käme daher und er habe es wohl verdienet, weil er seine Jugend übel zugebracht; daher er die großen Fehler und Gebrechen an sich gehabt. Er war traun! ein sündiger Mensch und ist kein Engel

[1]) Vgl. die „Gesch. der Braunschw.-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrh." bei Chrysander, Jahrb. für Musikwissensch. I. 1863. S. 147—286. — Wenn Pr. bei Werckmeister, Organ. Gruning. rediv. 1705. § 11, wo er als der 48. (also als einer der jüngsten) unter den 53 berühmten Organisten, welche die Orgel zu Grüningen abzunehmen hatten, schon 1596 „Capel-Meister zu Wolffenbüttel" genannt wird, so kann dies nur anticipando gemeint sein. Vgl. auch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 383.

[2]) Mich. Prätorius datiert z. B. die Widmung des Synt. mus. I. 2ter Teil aus „Dresden, den 5. März 1614". Vgl. auch Monatsh. für Musikgesch. 1870. S. 5. Nach einer Andeutung im selben Buch II. S. 63 war er auch in Prag gewesen.

[3]) Vgl. „Leichpredigt des Ehrnvesten Achtbaren und Kunstreichen Herrn Michaelis Praetorii etc." Gedruckt Wolfenbüttel durch Elias Holwein. 1621. 4°. Monatsh. für Musikgesch. 1875. Nr. 12. S. 177. 178.

gewesen" u. s. w. Im Grunde genommen dürfte jedoch aus diesen mehr als sonderbaren Bemerkungen nur das hervorgehen, daß Prätorius mit seinem Leichenredner und etwa auch mit der übrigen Geistlichkeit Wolfenbüttels nicht eben auf dem besten Fuß gestanden sein mag. Wer sich in seiner Jugend ein Maß von Kenntnissen erworben hat, wie er sie besaß, der hat diese Jugend denn doch so gar übel nicht zugebracht, und wer als Mann innert zwanzig Jahren eine so stattliche Reihe voluminöser musikalischer Werke schrieb wie er, hatte kaum noch viel Zeit übrig, etwa den Lebemann zu spielen, oder sonstige Allotria zu treiben, auch wenn ihn seine praktische Thätigkeit nur wenig in Anspruch genommen haben sollte. Daß Prätorius ein Engel gewesen, war ja nicht nötig; aber daß er ein tüchtiger Mensch war, erhellt aus mehreren uns aufbehaltenen Zügen: so verspricht er mehrmals Kantoren und andern Interessenten seine gedruckten Kirchenmusikwerke unentgeltlich zur Benützung zusenden zu wollen; der Druck des fünften Teils der Musae Sioniae war dadurch verzögert worden, daß er erst „neue Noten dazu hatte gießen lassen" müssen, und als er dem Rat zu Mühlhausen, der ihm für die Sendung desselben Werkes 10 Gulden „zum Honorario" zuerkannt hatte, dankt und eine neue Sendung verspricht, liegt ihm vor allem an, daß dies „im besten verstanden und uffgenommen und ihm nicht einigem recompens dadurch nachzustellen möchte imputieret werden."[1]) — Michael Prätorius hat als Tonsetzer die gesamte kirchlich-gottesdienstliche Musik der deutschen evangelischen Kirche und teilweise auch noch die geistliche Hausmusik in den Kreis seiner rastlosen, vielgeschäftigen Thätigkeit gezogen. Und was er dabei zunächst noch in der in Deutschland eben üblichen Weise des einfachen Choralsatzes geleistet hat, ist an Umfang wahrhaft staunenswert und von keinem andern Tonsetzer auch nur annähernd wieder erreicht worden, nicht minder aber auch an Gehalt hervorragend. Denn unter den mehr als 1200 Tonsätzen seiner Musae Sioniae findet sich eine nicht geringe Anzahl von in jeder Hinsicht trefflichen Arbeiten — man denke nur an so allbekannte Sätze wie „Es ist ein Ros entsprungen", „In dulci jubilo" u. a. Wenn dann neben diesen auch viel Konventionell-Schablonenhaftes, Schnellfertiges und Oberflächliches erscheint, so ist dies bei der Masse kaum auffällig und kann nicht hindern, Prätorius gleichwohl den tüchtigsten älteren Tonsetzern der deutschen evangelischen Kirche zuzuzählen, wie er unstreitig der fleißigste unter ihnen war. — Anders freilich muß sich das Urteil über ihn gestalten, wenn man auch einen Blick auf seine Thätigkeit für den kirchlichen Chorgesang wirft, wie sich diese in den mehrchörigen Choralsätzen, sowie in seinen Bearbeitungen der gesamten liturgischen Kirchenmusik in den vier Teilen seiner Leiturgodia Sionia darstellt. Von der neuen aus Italien kommenden konzertierenden Musik förmlich übernommen und betäubt, nahm sich Prätorius in raschem enthusiastischem Zufahren nicht die Zeit, diese neue Weise erst innerlich zu verarbeiten,

[1]) Vgl. „Zwei Briefe von Michael Prätorius" aus dem Ratsarchiv zu Mühlhausen mitgeteilt von Dr. Phil. Spitta, Monatsh. für Musikgesch. 1870. Nr. 4. S. 67—69.

sich mit ihr als Künstler auseinander zu setzen. Ohne weiteres wollte er sie in der deutschen Kirchenmusik angewendet wissen, wie äußerlich und unvermittelt auch diese Anwendung sich gestalten mochte. „Die Italos nach seiner Wenigkeit zu imitieren" — aber nicht in der von innen heraus neu bauenden Weise Heinrich Schützens, sondern nur äußerlich in möglichst glänzender Verwendung der gehäuften Kunstmittel, — das war sein Bestreben. Auf die verschiedenartigste Besetzung, wie solche die höchstmögliche materialistisch-klangliche Wirkung versprach, richtete er sein Hauptaugenmerk; die künstlerisch-geistige Seite des Tonsatzes war ihm vollständig zur Nebensache geworden. Und dies so sehr, daß er den Kantoren geradezu sagen konnte, es sei ganz gleichgültig, welche Tonsätze sie bei ihren kirchlichen Aufführungen wählen — in Meißen könne man die Sätze des Seth Calvisius, in der Mark die des Gesius, in Thüringen die des Vulpius, in Schwaben und Franken die des Hans Leo Haßler oder Erythräus, in den Hansestädten die des Hieronymus Prätorius rc. verwenden —, wenn man nur dabei seine Vorschriften für die Besetzung und Verteilung an die verschiedenen Chöre „observiere und in acht nehme." Wohl verlangte er das alles in der durchaus löblichen Absicht, dadurch „ein trefflich Ornamentum, Pracht und Prangen" für die gottesdienstliche Feier zu gewinnen (wie er Synt. mus. III. S. 113 sagt): aber solch „Pracht und Prangen, Singen und Klingen, Hallen und Schallen," d. h. der äußerliche Effekt war ihm so sehr Hauptsache, daß er darüber den höheren Beruf der Kirchenmusik, im Gottesdienst zugleich Erbauungsmittel zu sein, mehr als billig vergaß. Daß darum gerade diese Bethätigung des Prätorius als Kirchenmusiker, wie sehr er auf sie den Nachdruck zu legen geneigt war, für die Nachwelt verloren sein mußte, springt in die Augen, denn sie war in ihrem tiefsten Grunde nur dem Augenblick zu dienen bestimmt und geeignet. — Großes Verdienst endlich hat sich Prätorius als Musikschriftsteller erworben. Sein Syntagma musicum ist und bleibt ein wichtiges Quellenwerk, wie für Musikgeschichte und Musiklehre im allgemeinen, so für Geschichte der kirchlichen Musik und Orgelkunde im besondern, trotzdem nicht in Abrede zu stellen ist, daß er auch hier den Sanguiniker und Enthusiasten nicht verleugnet und kritiklos alles aufgenommen hat, was der Augenblick zu erhaschen bot. — Prätorius W e r k e, soweit sie hier namhaft zu machen sind, sind:

1. S a c r a r u m M o t e t a r u m p r i m i t i a e, IV. V—XVI vocum. Magdeburgi, apud Francke. 1600. 4°. — 2. P o l y h y m n i a III, P a n e g y r i c a, d. i. Fried vnd Frewden Concert-Gesänge mit I. II. III bis XXIV vnd mehr Stimmen auff II. III. IV. V vnd VI Chören, neben Trommeten, cum B. C. Frankf. u. Leipz. 1602. Fol. — 3. M u s a e S i o n i a e oder Geistliche Concert Gesänge vber die fürnembste Herrn Lutheri vnd anderer Teutsche Psalmen mit VIII Stimmen gesetzt vnd zugleich auff der Orgel vnd Chor, mit lebendiger Stimm vnd allerhand Instrumenten in der Kirchen zu gebrauchen rc. E r s t e r T h e i l. Regenspurg 1605. 4°. 21 Gesänge. — 4. M u s a e S i o n i a e Geistliche Concert Gesänge vber die fürnembste

Deutsche Psalmen vnd Lieder, wie sie in der Christl. Kirchen gesungen werden mit VIII vnd XII Stimmen gesetzet rc. Ander Theil. Jena 1607. 4°. 30 Gesänge. — 5. Musae Sioniae Geistliche Concert Gesänge rc. mit VIII. IX vnd XII Stimmen gesetzt rc. Dritter Theil. Helmstedt 1607. 4°. 31 Gesänge. — 6. Musae Sioniae Geistliche Concert Gesänge rc. Vierdter Theil. Helmstädt 1607. 4°. 34 Gesänge. — 7. Musae Sioniae Michaelis Praetorii C. Geistlicher Deutscher in der Christlichen Kirchen vblicher Lieder und Psalmen mit II. III. IV. V. VI. VII. VIII Stimmen. Fünffter Theil. Wolfenbüttel 1608. 4°. 166 Tonsätze über Festmelodien — 8. Musae Sioniae etc. mit vier Stimmen. Sechster Theil. Wolfenbüttel 1609. 4°. 200 Sätze über Festmelodien. — 9. Musae Sioniae etc. mit vier Stimmen. Siebenter Theil. Wolfenbüttel 1609. 4°. 244 Tonsätze, 240 für Gesang über die Katechismuslieder; 4 für Orgel. — 10. Musae Sioniae Michaelis Praetorii C. Deutscher Geistlicher in Kirchen vnd Häusern gebreuchlicher Lieder vnd Psalmen, auff die gemeinen vnd andern Melodeyen, wie die an vnterschiedenen Oertern vnd Ländern in Kirchen vnd Häusern gesungen werden, vnd noch zu den vorhergehenden VI. vnd VII. Theilen gehörig, mit vier Stimmen, in contrapuncto simplici Nota contra Notam, darunter XXI an der Zahl anderer Componisten, gesetzet. Achter Theil. Wolfenbüttel 1610. 4°. 302 Tonsätze enthaltend. — 11. Musae Sioniae etc. Neunter Theil. Wolfenbüttel 1610. 4°. 216 Tonsätze mit 2 und 3 Stimmen „auff Mutetten vnd madrigalische Art"; dieser Theil erschien 1611 als „Bicinia et Tricinia etc." nochmals für sich. — Den gesamten liturgischen Gesangstoff behandelte Prätorius in der Leiturgodia Sionia in folgenden vier Theilen: 12. Missodia Sionia continens Cantiones sacras, ad Officium quod vocant Summum, ante Meridiem in Ecclesia usitatas, cujusmodi sunt: Kyrie, Gloria, Et in terra, Mysto-Chorodia, nempe Collectae et Versiculi, Patrem, Praefationes, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, eaque varia omnia: Responsorium, Discubuit Jesus. Denique Amen, ut et Gloria diversa: Per Harmoniam II. III. IV. V. VI et VIII vocibus, Chorali cum primis observata, ita concinnatas, ut tam in Choro quam Organo Motectarum etiam loco non incommode usurpati possint etc. Wolfenbüttel 1611. 4°. 104 Stücke. — 13. Megalynodia Sionia continens Canticum B. Mariae Virginis Magnificat V. VI et VIII voc., super Vt Re Mi Fa Sol La et quaedam Madrigalia ac Motectas, interpositis de Nativitate et Resurrectione Christi Cantilenis quibusdam Germanicis, accommodatum; Cui insuper accesserunt duae Compositiones aliae, quae Motectarum etiam loco non incommode usurpari possunt etc. Wolfenbüttel 1611. 4°. 14 Stücke. — 14. Hymnodia Sionia continens Hymnos XXIV anni versarios selectos II. III. IV. V. VI. VII et VIII vocum etc Wolfenbüttel 1611. 4°. 145 Nrn. — 15. Eulogodia Sionia continens Cantiones sacras in Ecclesia Conclusionis loco ad dimissionem usitatas; utpote Benedicamus diversa: cantica completorii. Regina coeli et Salve Regina correcta; qualia sunt: Laetamur in Christo. Rex Christe omnes in te laetamur. Salve Rex noster. Per Harmoniam II. III. IV. V. VI. VII et VIII voci-

bus etc. Wolfenbüttel 1611. 4°. 60 Gesänge. — 16. Kleine vnd große Litaney zu sampt dem: Erhalt vns Herr bey deinem Wort, in zwey Choren mit fünff, sechs vnd sieben Stimmen gesetzt, beneben Bericht, woher die Litaney ihren Ursprung hat. Hamb. 1612. 4°. — 17. Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica, darinnen Solemnische Fried vnd Frewden Concert rc. mit I—XXI auch mehr Stimmen auff II. III. IV. V. VI Chor gerichtet. Mit allerhandt Musikalischen Instrumenten vnd Menschen Stimmen auff Trommeten vnd Heerpauken musicieret vnd geübet werden. Wolffenbüttel 1619. 4°. 46 Gesänge. — 18. Concerti sacri Ecclesiastici et Politici ex Italis autoribus iisque optimis et praestantissimis collecti et aucti adjecto ripiene seu choro pleno. Accesserunt sub finem ejusdem generis cantiones quarum auctor ipse M. P. C. Frankf. 1620. 4°. — 19. Polyhymnia Exercitatrix, darinne teutsche Kirchen-Gesäng in cantu simplici et diminuto mit 2. 3. 4. 5. 6 vnd 8 Stimmen, cum B. C. zu finden. Frankf. 1620. 4°. — 20. Puericinium, seu Concentio trium vel quatuor puerorum, trium pluriumque adultorum et 4 Instrumentorum, darinnen 15 Teutsche Kirchen-Lieder vnd andere Concert-Gesänge befindlich. Frankf. 1621. 4°. — 21. Syntagma Musicum, ex veterum et recentiorum Ecclesiasticorum autorum lectione, Polyhistorum consignatione, Variarum linguarum notatione, Hodierni seculi usurpatione, ipsius denique Musicae artis observatione: in Cantorum, Organistarum, Organopoeorum, ceterorumque Musicam scientiam amantium et tractantium gratiam collectum; et Secundum generalem Judicem toti Operi praefixum, In Quatuor Tomos distributum, à Michaële Prätorio Creutzbergensi, Coenobii Ringelheimensis Priori, et in aula Brunsvicensi Chori Musici Magistro.

Tom. I gedruckt zu Wittenberg 1615, größtenteils lateinisch mit vielen deutschen Interpolationen geschrieben, zerfällt in 2 Hauptteile: 1ter Teil. Von der Kirchenmusik in 4 Abschnitten: a) Choralgesang und Psalmodie bei den Juden, in der Ägyptischen, Morgenländischen, Griechischen und Lateinischen Kirche; b) von der Musik der Messe; c) die Musik der Matutin und Vesper, die große und kleine Litanei; d) von der kirchlichen Instrumentalmusik bei den Juden und in den alten christlichen Kirchen (mit Beschreibung aller im Alten und Neuen Testament genannten Instrumente). 2ter Teil. Von der weltlichen Musik der Alten (Geschichte, Musiker, Modi und Melodien, Tanz- und theatralische Musik, Trauermusik rc. Beschreibung der weltlichen Musikinstrumente der Alten).
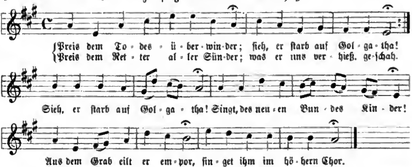
Tom. II gedruckt zu Wolfenbüttel 1618 und deutsch geschrieben enthält die Organographia: Beschreibung aller damals bräuchlichen Instrumente, namentlich der Orgel (viele geschichtlich wertvolle Dispositionen) und die Sciagraphia (Theatrum Instrumentorum) Abbildungen aller beschriebenen Instrumente. Diesen Band hat die Gesellschaft für Musikforschung als 13. Bd. ihrer Publikationen, Berlin 1884 (Trautwein), neu drucken lassen.

Tom. III gedruckt zu Wolfenbüttel 1618, enthält in 3 Teilen: 1. die Beschreibung der musikalischen Formen, die im 17. Jahrh. im Gebrauch waren; 2. die Lehre von der Solmisation, Notation, Ligaturen, Proportionen, Versetzungszeichen, der Modi rc.; 3. die Erklärung der musikalischen Kunstwörter; von Einrichtung einer vollständigen Vokal- und Instrumentalkapelle; Generalbaßlehre; Kompendium für den Gesangunterricht bei Knaben

nach italienischer Methode Verzeichnis der sämtlichen geistlichen und weltlichen Kompositionen des Mich. Prätorius.

Tom. IV war für die Lehre vom Kontrapunkt bestimmt, ist aber nicht erschienen.[1])
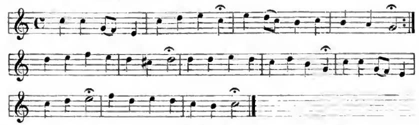
Preis dem Todesüberwinder, Choral. Der 1769 von Klopstock gedichtete pathetische Osterhymnus war in den Gesangbüchern der rationalistischen Zeit sehr verbreitet und hat auch eine Anzahl eigener Melodien hervorgerufen, von denen sich einige in den Choralbüchern erhalten haben. Das Württemb. Ch.-B. 1844. 1876. Nr. 163a. b. S. 150. 151 bringt deren zwei: 1. eine solche, die 1792 von Joh. Friedr. Christmann (vgl. den Art.) erfunden und im Knechtschen Ch.-B. 1799. Nr. XCII. S. 102 zuerst gedruckt wurde. Sie heißt:
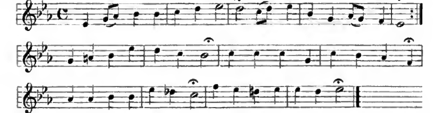


und kam auch in Schichts Ch.-B. 1819. III. Nr. 1153. S. 494 und einzelne neuere Sammlungen, wie Bühler-Döller, Choräle und kirchliche Chöre. 1888. Nr. 15. S. 22. — 2. eine weitere, von Friedr. Silcher (vgl. den Art.) 1823 komponiert und in seinen „Melodien aus dem württ. Ch.-B. dreistimmig bearbeitet.

[1]) Auch eine Sammlung von „Toccaten, Fugen ꝛc.", die Prätorius nach Synt. mus. III. S. 223 herausgeben wollte, ist Mskr. geblieben und wahrscheinlich verloren gegangen. Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels I. S. 181. 182. — Im Synt. mus. II. S. 160. III. S. 224 spricht er außerdem noch von einem „Tractätlin" über Disposition, Verdingung ꝛc. der Orgel, das er mit dem Orgelbauer Esaias Compenius bearbeiten wollte: er kam nicht mehr dazu; doch besaß Adlung, Anl. zur Musik. Gelahrth. 1758. S. 341 ein Mskr. von „Lieferung und Beschlagung oder Probierung einer Orgel" von Prätorius. — Noch ist hier zu bemerken, daß im Lieder-Autoren-Register der Musae Sioniae VIII bei 5 Liedern die Chiffer „M. P. C." als „Autor Textus" steht und daher manche älteren Gesangbücher und noch v. Winterfeld, Evang. Kirchenges. I. S. 383. Koch, Gesch. des Kirchenlieds II. S. 367 u. a. ihm diese Lieder zugeschrieben haben. Jetzt ist der ältere Ursprung mehrerer derselben — namentlich des „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" — nachgewiesen und man wird das fragliche Vorkommen der Chiffer auch bei den andern Liedern wohl am einfachsten mit Mützell, Geistl. Lieder. 16. Jahrh. III. S. 1029 so zu erklären haben, daß sie Prätorius denselben beischrieb, „weil er sie etwas zugestutzt hat". — Die in großer Anzahl neugedruckten Choraltonsätze des Prätorius hier aufzuzählen, würde zu weit führen; wir verweisen auf deren genaue Zusammenstellung bei Eitner, Verzeichnis neuer Ausg. 1870. S. 162—166, und Monatshefte für Musikgesch. 1877. 1878. S. 25—27.

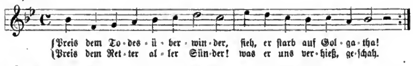
Mit einem Anhang vierst. Choräle vom Herausgeber." 2tes Heft. Tübingen 1824 (Vorr. 1823) veröffentlicht. Sie lautet:
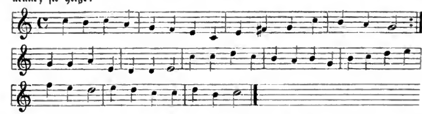


und fand zunächst Aufnahme in die „Vierst. Gesänge der ev. Kirche. Stuttg. 1825. Nr. 43. S. 82, dann in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 43. S. 20, auch in das Hamb. Mel.-Buch 1845. Nr. 141. S. 53 und bei Kocher, Zionsharfe I. Nr. 205. S. 92. — 3. In Schlesien hat jetzt die folgende dritte Weise kirchliche Geltung; sie ist von Joh. Gottfr. Schicht komponiert und heißt in dessen Ch.-B. 1819. II. Nr. 396. S. 173, wo sie mit seiner Chiffer „S." bezeichnet ist:



Sie wurde bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 1112. S. 859 neu gedruckt und von da in das Schles. Mel.-Buch 1880. Nr. 146. S. 38. 39 (Schäffer, Vierst. Ch.-B. 1880. Nr. 126. S. 149) hinüber genommen. — 4. Eine vierte Melodie bringt das Elberf. luth. G.-B. 1857. Nr. 106. S. 94 als „Eigene Melodie" zu unsrem Liede, ohne über deren Herkunft irgend welche Andeutung zu machen:

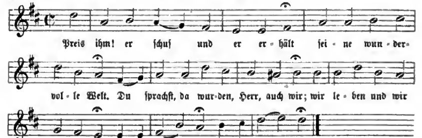


5. Als fünfte Weise führen wir endlich noch die an, welche Layriz, Kern II. Nr. 289. S. 88 hat und für welche er Naues Ch.-B. 1829. Nr. 189 als Quelle nennt; sie heißt:



Preise, Jerusalem, den Herrn, Kantate von Seb. Bach zum Leipziger Ratswechsel am 30. August 1723, deren „Form aus der Vorstellung eines festlichen Altes hervorgegangen ist." Daß ihr Zweck nicht ein kirchlicher im engeren Sinne war, zeigt der freie festliche Charakter der schwung- und glanzvollen Chöre und die warme Melodik der Sologesänge. „Erst am Schluß kommt in ein paar Zeilen aus dem „Herr Gott dich loben wir" die streng kirchliche Empfindung zum Ausdruck. Vgl. Spitta, Bach II. S. 192—194. — Ausg. der Bach-Ges. XXIV. Nr. 119. Klavier-Ausz. Edition Peters Nr. 1684. Der Schlußchoral „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ" auch bei Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 221. S. 42.
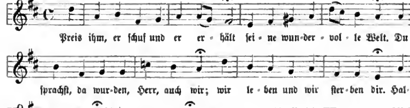
Preis ihm, er schuf und er erhält, Choral. G. Fr. Klopstocks Lied „Dem Dreieinigen" war in den Gesangbüchern der Aufklärungszeit[1]) auf die Melodie „Gelobet seist du, Jesu Christ" verwiesen. Das gewiß richtige Gefühl aber, daß diese Weise für das Lied unmöglich passe, veranlaßte die Komposition mehrerer eigener Melodien für dasselbe. Wir führen die beiden folgenden an: 1. die Melodie von Friedrich Silcher:
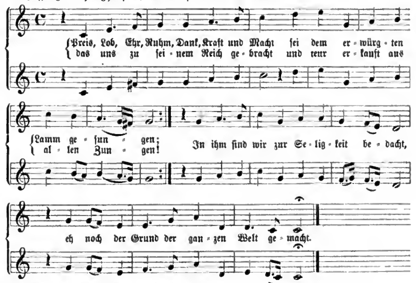


die in den Vierst. Gesängen der evang. Kirche. Stuttg. 1825. Nr. 127. S. 234 zuerst gedruckt erschien, von da in das Württ. Ch.-B. 1828. Nr. 127. S. 52

[1]) Vgl. z. B. Württ. G.-B. 1791. Nr. 34. S. 26 und Koch, Gesch. des Kirchenlieds VI. S. 333; auch Ch.-BB. wie Umbreit 1811 u. a.

kam und auch noch bei Punschel, Ch.-B. für die G.-BB. der Ostsee-Provinzen. Dorpat 1839 Aufnahme fand. — 2. eine Weise von Ernst Richter, im Ch.-B. von Jakob und Richter II. Nr. 1113. S. 859 mit der Aufschrift „Neu. E. R." mitgeteilt:
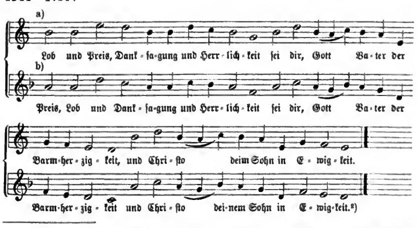


Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht, Choral. Dies „Preiß-Liedlein der Kinder Gottes zu Zion" erschien anonym in dem Halleschen G.-B. von Schütze 1697. S. 591, und es ist auch sein Verfasser bis jetzt noch nicht ermittelt. Die Quelle für die eigene Melodie desselben ist das Darmst. G.-B. 1698. S. 483; aus ihr kam die Weise zunächst in das Freylinghausensche G.-B. I. 1704. Nr. 497. S. 776 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 1225. S. 828) und durch dessen Vermittlung in den Kirchengesang. Sie heißt im Original, sowie in der Fassung Freylinghausens, in der sie verbreitet wurde:



fand allgemeine Verbreitung in den älteren Choralbüchern, wie Witt, Psalmodia sacra 1715. Nr. 408. S. 236; Dretzel, Ch.-B. 1731. S. 425; Wernigerod. G.-B. 1738. Nr. 666. S. 670. 671; König, Harm. Liederschatz 1738. S. 388; Stötzel, Ch.-B. 1744. Nr. 327; Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 101. S. 76 (1820. S. 105); Kühnau, Ch.-B. I. 1786. Nr. 141. S. 170 u. a., und ist auch in den neueren, wie Schicht, Ch.-B. 1819. II. Nr. 656. S. 300; Blüher, Allg. Ch.-B. 1825. Nr. 321. S. 245—246; Natorp-Rink, Ch.-B. 1829. 1831. Nr. 225. S. 224; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 279. S. 126; Layriz, Kern II. Nr. 288. S. 87; Ritter, Ch.-B. 1856. Nr. 273. S. 98; Erk, Ch.-B. 1863. Nr. 225. S. 185; Pfälzisches G.-B. 1859. Nr. 114. S. 89; Jakob u. Richter, Ch.-B. II. Nr. 1114. S. 860 u. s. w. erhalten.

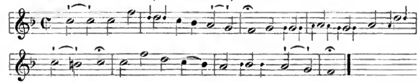
Preis, Lob und Danksagung und Herrlichkeit, Choral. Dies ist der von Dr. A. Ebrard für das Pfälz. G.-B. 1859. Nr. 219. S. 171 bestimmte veränderte Anfang des Liedes „Lob und Preis, Danksagung und Herrlichkeit" von Michael Weiße, das im ersten G.-B. der Böhm. Br. 1531. Bl. F. III zugleich mit seiner nachstehend verzeichneten eigenen Melodie zuerst erschienen war. Die Melodie trägt die Überschrift „Modulemur die hodierna", stammt also wahrscheinlich aus dem vorreformatorischen Kirchengesang.[1]) Sie heißt a) in der originalen, b) in der Fassung aller späteren G.-BB. der Böhm. Br. von 1544—1731:
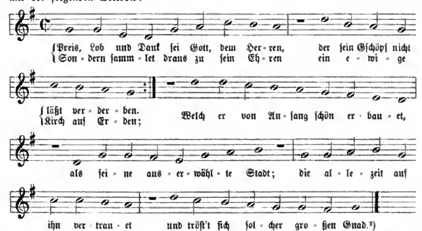


[1]) Die alten katholischen G.-BB. von Leisentrit 1567 an bringen jedoch zu dem „Modulemur die hodierna". Teutsch: „Laß vns Jhesum Christum vnsern Heyland" eine andere Melodie. Vgl. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1862. Nr. 242. S. 426 und Bäumker I. Nr. 328. S. 628.

[2]) Eine „gute Umbildung" der Weise aus dem G.-B. der Kath. Zellin. Straßb. 1536. Bl. 55 hat Zahn, Melodien I. S. 23 mitgeteilt.

Die alten Frankfurter G.-BB. von Wolff 1569 und Zinckeisen 1584, sowie Mich. Prätorius, Mus. Sion. VII. 1609 hatten Lied und Weise in den deutschen Kirchengesang herüber genommen; später waren beide nur im G.-B. der Brüdergemeine und in deren Ch.-B. 1784. Art 258a. S. 201 (1820. S. 303) fortgepflanzt. Jetzt ist die Melodie bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 5. S. 2 und Layriz, Kern III. Nr. 493. S. 74, sowie in dem schon genannten Pfälzischen G.-B. erneuert. — Eine zweite Weise von Christian Gregor heißt im Ch.-B. der Brüdergem. 1784. Art 258b. S. 201 (1820. S. 304):



Preis, Lob und Dank sei Gott, dem Herren, Choral. Im dritten G.-B. der Böhm. Br. 1566. Bl. H. XIa. b. erschien dieses Lied von der Kirche[1]) mit der folgenden Melodie:



Es ist jedoch diese Weise nicht eine dem Liede eigene, sondern demselben nur angepaßt; sie stammt aus dem französisch-reformierten Liedpsalter, wo sie dem 118. (sowie dem 66. und 98.) Psalm zugehört, mit dem sie in „Cinquante pseaulmes

[1]) Vgl. Mützell, Geistl. Lieder des 16. Jahrh. I. Nr. 138. S. 213. 214. Aus demselben hat Bunsen, Allg. G.-B. 1833. Nr. 359 ein zweistrophiges Lied zurecht gemacht (Mel. „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet"), das auch in das Minden-Ravensb. G.-B. 1853 und in das Halberst. G.-B. 1855. Nr. 953 kam.

[2]) In dieser Form und mit einem Tonsatz von Friedr. Riegel versehen, ist sie neu gedruckt bei Schoeberlein-Riegel, Schatz III. Nr. 255. S. 373.

de Dauid . . . mis en musique à voix de contrepoinct egal consonnante au verbe par Loys Bourgeoys . . ." Von 1547 zuerst erschienen war und 1558 ihre endgültige Fassung erhalten hatte.[1]) Im Original heißt die Melodie:

Marot: Ren-dez à Dieu lou-ange et gloi-re, car il est be-nin et
Lobwasser: Dank-sa-get nun und lobt den Her-ren, denn groß ist sei-ne Freund-

cle-ment; qui plus est, sa bon-té no-toi-re du-re per-pe-tu-
lich-keit, und sei-ne Gnad und Güt wird wäh-ren von E-wig-keit zu

el-le-ment qu'Is-ra-ël o-res se re-cor-de
E-wig-keit. Is-ra-el führ dir zu Ge-mü-te

de chanter so-len-nel-le-ment, que sa gran-de mi-se-ri-cor-de
sein grundlo-se Barm-her-zig-keit, be-kenn und sag, daß sei-ne Gü-te

du-re per-pe-tu-el-le-ment.
be-stän-dig sei in E-wig-keit.

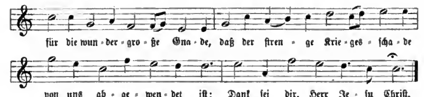
und ist so erhalten bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 352. S. 198. 199; Layriz, Kern I. Nr. 106. S. 66. 67 (mit Bunsens Text); Kocher, Zionsharfe II. S. 38; Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 870. S. 698; Zahn, Psalter und Harfe 1886. Nr. 328. S. 220 u. a.

Preis sei dir, Herr Gott, gesungen, Choral. Dies „Danklied für den lieben Frieden" von Andr. Heinr. Buchholz erschien im Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 479. S. 505 mit der folgenden eigenen Melodie von Johann Löhner (vgl. den Art.):

Preis sei dir, Herr Gott, ge-sun-gen, daß dein Frie-den ist ge-lun-gen,

o du Gott der Ei-nig-keit; dir sei Lob und Dank be-reit

[1]) Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. 1878. I. S. 645. Im evang. Kirchengesang war sie früher dem Liede Joh. Francks über den 118. Ps. „Laßt uns dem Herren sämtlich danken" beigegeben; vgl. z. B. Nürnb. G.-B. 1677. Nr. 439. S. 460. Frankf. Praxis 1680. Nr. 357. S. 442. Lüneb. G.-B. 1686. 1695. Nr. 47. S. 45. Eine eigene Mel. zu diesem Liede von Peter Sohren steht in dessen „Musik. Vorschmack". 1683. Nr. 564. S. 740.



die sich jedoch nicht verbreitet hat. — König, Harm. Liederschatz 1738 verweist das Lied auf die Melodien des Versmaßes „Herr, nicht schicke deine Rache", oder „Folget mir, ruft uns das Leben".

Preus, Georg, gab 1706 als Organist zu Greifswald eine Schrift „Observationes musicae" heraus, in deren Widmung er bemerkt, daß er damals schon lange in Greifswald gelebt habe. Dann erschien 1729 eine Schrift über die Orgel von einem Georg Preus, der dazumal Organist an der Kirche zum heil. Geist in Hamburg war, und in derselben die Widmung des früheren Traktats fast wörtlich wiederholt. Es kann daher fraglich erscheinen, ob beide Verfasser ein und dieselbe Person waren, oder aber der Hamburger Preus etwa als der Sohn des Greifswalder anzusehen ist. Walther läßt die Sache unentschieden, Gerber hält beide für verschiedene Personen.[1]) Der Traktat über die Orgel, der übrigens nichts weiter ist als eine Umsetzung der Werckmeisterschen Orgelprobe in Gesprächsform,[2]) hat den Titel:

> Grundregeln von der Structur und den Requisitis einer untadelhaften Orgel, worinnen hauptsächlich gezeiget wird, was bey Erbauung einer neuen und Renovierung einer alten Orgel zu beobachten sey, auch wie eine Orgel bey der Überlieferung müsse probiret und examiniret werden; in einem Gespräch entworffen. Hamburg, bey Christian Wilhelm Brandt, im Dom. 1729. kl. 8⁰. 7 Bl. Titel und Widmung, 104 S. mit Abbildung einer Windwage.

Primicerius, Prior scholae cantorum, der Kantor oder Vorsteher einer Sängerschule, eines Kantorats, wie solche schon zu Anfang und in der Mitte des 4. Jahrhunderts von den Päpsten Sylvester und Hilarius errichtet worden waren.[3]) Der zweite Vorgesetzte hieß Secundicerius. „Primicerius bedeutete überhaupt den Vornehmsten in einem Collegio, quasi „primum in cera", weil die Alten auf wächserne Tafeln zu schreiben pflegten, da denn ein solcher auf der Rolle oben

---

[1]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 496. Gerber, Neues Lex. III. S. 767. 768.

[2]) Wie schon Mattheson, Exempl. Organistenprobe 1731. S. 15 nachgewiesen und den Verfasser „eines greulichen Plagiats beschuldigt" hat, welcher Beschuldigung Gerber noch die weitere hinzufügt, daß auch die Widmung nur abgeschrieben sei.

[3]) Vgl. Gerbert, De cantu et musica sacr. I. S. 35 u. 293. Forkel, Gesch. der Musik II. S. 142. 143. Ambros, Gesch. der Musik II. S. 12. 13.

an stund; nach dem Kirchenstylo aber einen Praefectum Cantorum nemlich in Stifftern."[1])

Principal (Regula primaria),[2]) die wichtigste und mit 8′ Tongröße — als Äqualprincipal, wie die Alten sagten — die eigentliche Normalstimme der Orgel, weil nach ihr zunächst die übrigen, zu ihr im akustischen Verhältnis von Oktaven stehenden Principalstimmen und im weiteren Sinne auch alle übrigen Stimmen eines Werks und seiner einzelnen Abteilungen in Bezug auf Tongröße, Mensur und Intonation bemessen werden. Der Principalton bildet die Grundlage und den Kern des Gesamtorgeltons, er muß daher kräftig, voll und gesangvoll sein und erhält diesen Charakter durch eine Mensur von mäßiger, mittlerer Weite, die nach der Größe eines Werkes und den durch die jeweiligen Verhältnisse gegebenen Anforderungen an seinen Gesamtton festgestellt wird, — durch dementsprechend reichlichen Luftzufluß und Pfeifenkörper aus ganz reinem, oder doch fein legiertem (15-, 14- und mindestens 12lötigem) Zinn von reichlich bemessener Plattenstärke. Dies gegenüber den andern Orgelstimmen feinere Material, das sich glänzend polieren läßt, hat nicht minder als die Rücksicht auf den Ton und seine volle Entwicklung das Principal von jeher zur Prospektstimme gemacht, wozu ihm überdies noch die besondere Zierde aufgeworfener Labien gegeben wird. — Töpfer nimmt für das Normalprincipal 8′ der verschiedenen Manuale einer Orgel, wenn sie 82 mm oder 34° Windstärke hat, folgende Mensuren an: a) weite Principalmensur: nach ihr hat die Pfeife des c^1 mit 2′ Ton einen Umfang von 188,3 mm, eine Breite des Aufschnitts von 47,1 mm, einen Durchmesser von 59,9 mm, eine Quadratseite von 53 mm und bei für starke und scharfe Intonation bemessenem Windzufluß eine Kernspalte von 1,95 mm; b) mittlere Principalmensur, nach welcher die Principal- und Oktavstimmen kleinerer achtfüßiger Werke für Hauptwerk und Pedal verfertigt werden können:[3]) danach erhält die Pfeife des c^1 mit 2′ Ton einen Umfang von 158,3 mm, einen Aufschnitt von 39,6 mm Breite, einen Durchmesser von 50,4 mm, eine Quadratseite von 43,6 mm und (wieder für starke und scharfe Intonation) eine Kernspalte von 1,1 mm; c) enge

[1]) So erklärt Walther, Musik. Lex. 1732. S. 496 nach Joan. Bonae, Res liturgicas. lib. I. cap. 25 und Acta erudit. Lips. 1687. pag. 250.

[2]) Als gewöhnlich vorne auf der Windlade, im Prospekt stehende Stimme heißt das Principal auch Präſtant (vgl. den Art.). Was der Name Doeff, den Prätorius, Synt. mus. II. S. 127 anführt, besagen will, ist dort nicht zu ersehen; doch scheint er sich erhalten zu haben, da ihn auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 124 und noch Seidel-Kothe, Die Orgel und ihr Bau 1887. S. 149 anführen.

[3]) Doch bemerkt er dazu: wenn ein etwas voller Ton verlangt werde, so könne dieser Mensur noch ein Ton zugegeben werden, aber nicht mehr, wenn der Ton singend bleiben soll. — In der Orgel der Münsterkirche zu Basel mit 60 kl. Stn. hat der Orgelbauer Haas mit Rücksicht auf die Größe und Bauart der Kirche eine um 5 Töne weitere Mensur als obige angewandt, was ungewöhnlich weit ist, da das c^1 hiebei die Maße von klein g erhielt.

oder Geigenprincipalmensur: dieselbe Pfeife des c^1 im 2′ Ton hat einen Umfang von 133 mm, einen Durchmesser von 42,3 mm, einen Aufschnitt von 33,25 mm Breite, eine Quadratseite von 37,5 mm und eine Kernspalte von 0,98 mm. Im allgemeinen ist zwar das Verhältnis der Weite zur Länge bei den Pfeifenkörpern der Principale, das eben Principalmensur genannt wird, als ein- für allemal feststehend angenommen; doch schließt dies nicht aus, daß fast jeder Orgelbauer eine innert eines gewissen Spielraums sich bewegende eigene Mensur hat. — Von weiteren Principalstimmen kommen noch vor: Principal 16′ als Manualstimme größerer Werke, entweder allein, oder wenn auf den 16′ Ton Nachdruck gelegt werden will, von Nebenstimmen gleicher Tongröße unterstützt, — dann aber, da der 16′ Ton der grundlegliche des Pedals ist, hauptsächlich als Pedalstimme; im ersteren Falle erhält diese Stimme in der untern Oktave Holzpfeifen, im letztern wird sie gewöhnlich ganz aus Holz hergestellt. Ganz große Orgelwerke haben im Pedal Principal 32′, das dann auch Principalbaß heißt und immer mit Holzkörpern gebaut wird, die in der tiefen Oktave öfters gedeckt, also nur von halber Länge sind.[1]) Die unter 8′ großen Principalstimmen werden jetzt allgemein Oktaven (vgl. den Art.) genannt; früher verwendete man auch Principal 4′ als Grundstimme eines Manuals.[2]) — Nach der Tongröße des auf dem Hauptwerk einer Orgel stehenden Principals bezeichnet man diese als ein 16füßiges („ganze Orgel"), 8füßiges („halbe Orgel"), früher auch noch 4füßiges Werk.[3])

Principalflöte, auch Flötenprincipal, eine Labialstimme mit 8′ Ton und hellem, angenehmem Flötenton für das Oberwerk mittelgroßer und kleinerer Orgeln passend. „Sie mischt sich hübsch mit Salicional oder Viola und einer belebenden Traversflöte."[4]) Doch kommt diese Stimme auch in der Tongröße von 16′ und 4′ vor; sie „ahmt den Ton des Principals oft täuschend nach, nur daß sie meistens weicher ist, weil ihre Pfeifen aus Holz verfertigt sind." Daher heißt

[1]) In dieser Größe scheint aber die Stimme nicht immer den Erwartungen zu entsprechen, und wenn Helmholtz überhaupt bestreitet, daß ein wirklicher 32′ Ton von unsrem Ohr noch aufgefaßt werde, so ist nicht zu verwundern, wenn schon der alte Werckmeister, Orgelprobe 1716. S. 52 meinte: „eine solche Stimme könnte man Prahl-sachte nennen, denn sie scheinet nur prächtig ins Gesichte, aber ins Gehör fället sie gar sachte" — und der Organist und Orgelkenner Heinrich sich mehrmals dahin äußerte, Principal 32′ stehe vielfach nur „als toter Mann in der Orgel".

[2]) In älteren Dispositionen wurde die Tongröße der verschiedenen Principale durch verschiedene Beiwörter bezeichnet: Principal 32′ hieß Subprincipalbaß, Großprincipal, Großprincipalunterbaß u. s. w., Principal 16′ im Pedal Großprincipalbaß, Unterchorbaß, Großbaß ꝛc. Vgl. Adlung, a. a. O. I. S. 125.

[3]) Ältere derartige Bezeichnungen hat Prätorius, Synt. mus. II. S. 121–123 und erklärt und begründet sie des Breitern. Vgl. auch Adlung, a. a. O. I. S. 127.

[4]) Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 46, wo die Stimme aus einer Orgel von Haas-Goll in Luzern angeführt ist.

sie auch Holzprincipal.[1]) Mit 16füßiger Tongröße findet sie sich vielfach neben Principal 16' auf dem Hauptmanual großer Orgelwerke verwendet und heißt dann Flauto major 16', auch Tibia major 16'. — Bei Töpfer heißen namentlich Pedalstimmen von Principalmensur aus Holz, „so weit sie mit Vorteil aus diesem Material hergestellt werden können", Principalflöten und es giebt derselbe ihre Mensur für die Tongrößen von 32', 16' und 8'.[2])

Probzinn als Material zu Pfeifenkörpern in der Orgel vgl. in den Art. „Orgelmetall" und „Zinn".

Profe (Profius), Ambrosius, aus Breslau gebürtig, wurde am 8. März 1617 Kantor an St. Elisabeth daselbst, ging dann aber schon 18. Oktober 1617 als Kantor und Schulkollege nach Jauer.[3]) Später kam er nach Breslau zurück, wo er 1642 nach seiner eigenen Angabe Organist an der St. Elisabethenkirche war. Profe war bei seinen Zeitgenossen geschätzt, aber in seinen Werken mehr nur Kompilator, als selbständig schaffender Musiker, wie schon Walther richtig bemerkt hat. Außer dem bei den alten Kantoren unvermeidlichen Compendium musicum. Leipz. 1641[4]) hat er herausgegeben:

1. Geistlicher Concerten und Harmonien à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & c. Vocibus, cum & sine Violinis, & Basso ad Organa: Auß den berühmbsten Italianischen und andern Autoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehren, theils auch mit andern Texten beleget, und zu Lobe Gottes, und Fortpflantzung der edlen Music, auff vieler Begehren und Gefallen, colligieret und zum öffentlichen Druck befördert durch Ambrosium Profium, Organisten zu St. Elisabeth in Breßlaw. Dabey auch eine kurtze Anleitung gesetzet, wie ein junger Mensch leichtlich, und mit geringer Mühe, ohne einige mutation, in kurzer Zeit singen möge lernen: Neben Erklärung etlicher Terminorum, so in solchen und dergleichen Concerten vorzufallen pflegen. Erster Theil. Leipzig, Gedruckt durch Henning Kölern, In verlegung Christoph Jacob, Buchhändlers in Breßlaw. Im Jahr MDCXLI. (Dedic. 23. Februar 1641). kl. hoch 4°. 25 Nrn. — Ander Theil (gleicher Titel). Leipzig, Gedruckt bey Henning Kölern, In Verlegung des Auctoris und Collectoris. Im Jahr MDCXLI. 25 Nrn. — Dritter Theil (gleicher Titel, Drucker und Verleger wie 2ter Theil). Im Jahr MDCXLII (Dedic. 1642. 19. Sept.) 26 Nrn. — Vierdter und letzter Theil (gleicher Titel).

---

[1]) Vgl. Frech, Über Einrichtung und Behandlung der Orgel, im Württ. Orgelspielbuch 1851. S. 15. Als Flötenprincipal 8' und 4' hat sie z. B. Walcker im vierten Man. der Domorgel zu Riga, ebenso 8' im zweiten Man. der Konzertorgel zu Gratz.

[2]) Vgl. Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst. 1855. I. 1. § 215. 216. S. 144.

[3]) Vgl. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. 1830. S. 350. 351. Ob aber diese Daten nicht zu früh angesetzt sind? Nach dem Erscheinen seiner Werke zu schließen gehört seine Hauptthätigkeit mehr der Mitte des 17. Jahrh. an, wie auch Walther, Musik. Lex. 1732. S. 497. 498, und Gerber, Altes Lex. II. S. 196 annehmen.

[4]) Vgl. Mattheson, Beschütztes Orchester. 1721. S. 340 und Forkel, Allg. Litteratur der Musik. 1792. S. 307.

Leipzig, In Verlegung des Auctoris, Gedruckt bei Timotheo Ritzschen, Im Jahr Christi 1646 (Dedic. 1646, Michaelis). 45 Gesänge. — 2. Corollarium Geistlicher Collectaneorum, berühmter Authorum, so zu denen bißhero unterschiedenen publicierten vier Theilen gehörig und versprochen; Nunmehr sampt beygefügten Erraten, dieselben zu rectificieren, gewähret. Von Ambrosio Profio, Organ. bey der Kirchen zu St. Elisabeth in Breßlaw. Leipzig, Gedruckt und verlegt durch Thimotheum Ritzsch, Anno MDCXLIX. kl. hoch 4⁰. 17 Gesänge (das ganze Werk enthält also 138 Gesänge).[1] — 3. Heinrich Alberts Arien erster Theil, darinnen diejenige geistliche Lieder, so in seinen VI unterschiedenen Theilen vorhin in Folio gedruckt: Jetzo aber zu besserm Nutz und Brauch, sampt dem Basso Continuo in solche kleinere Form als ein Vade mecum zum Druck befördert und verleget von Ambrosio Prose. Gedruckt zu Leipzig 1657. 8⁰. 60 Gesänge; ein Nachdruck der Folioausgabe von Alberts Arien. 74 weltliche Gesänge erschienen gleichzeitig in einem besondern Band „Zum Brieg bey Christ. Tschorn." 1657. 8⁰.[2] — 4. Auszug des musikalischen Interims, darin etlicher vornehmer und berühmter Autorum Madrigalen und anmuthige Cantiones mit deutschen geistlichen und politischen Texten, anstatt der italienischen, untergelegt mit drei, vier, fünff, sechs und sieben Stimmen, allen Liebhabern der edlen Musica in und außer der Kirchen zu gebrauchen. Erster Theil. Wittenberg 1627. 4⁰.[3])

Progressio harmonica, Progressiv-Harmonika,[4]) eine von Friedr. Wilke (vgl. den Art.) aufgebrachte kleinere Mixturstimme der Orgel, die nach seiner Angabe so zusammengestellt: auf C 2fach: Terz 1³/₅' und Oktav 1'; auf c 3fach: Oktav 2', Terz 1³/₅', Oktav 1, zwischen Principal und Kornett die Mitte haltend mensuriert und stark intoniert werden sollte. Sie war namentlich für kleinere Orgeln bestimmt und sollte diesen Fülle und Deutlichkeit geben. Jetzt ist sie eine Art feinerer Mixtur, die auf die oberen Manuale disponiert wird und deren Gesamtcharakter in Bezug auf Mensur und Intonation entsprechen soll. Sie repetiert nicht und wird beispielsweise zusammengesetzt:

C 2²/₃' 2'
c 4' 2²/₃' 2'
c¹ 5¹/₃' 4' 2²/₃' 2'
c² 8' 5¹/₃' 4' 2²/₃' 2'.

[1]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrh. Berl. 1877. S. 281—285.

[2]) Vgl. Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 189. Koch, Gesch. des Kirchenlieds. III. S. 196.

[3]) Dies Werk führt Becker, a. a. O. S. 260 an; Fétis, Biogr. univ. des Music. VII. S. 127 und Eitner, a. a. O., wissen nichts davon.

[4]) Die erstere Benennung scheint die von Wilke gewählte zu sein; vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. Ausg. von Kothe 1887. S. 152. Sie wandte Schulze (nach Zimmerthal, Orgel zu Lübeck 1859. S. 23. 25) u. a. an, auch Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 47 hält sie fest. Ladegast (nach Maßmann, Orgelbauten I. S. 63. 65. 129. 131. 133) gebraucht die zweite; noch andere sagen „Harmonische Progression", weshalb Hein-

Schulze in der Orgel zu Lübeck hat die Stimme zweimal auf dem 3ten und 4ten Manual in dieser Zusammensetzung:

IIItes Man. 3—5fach: C—H: 2′ 1⅗′ 1′
c—fis: 2⅔′ 2′ 1⅓′ 1′
g—fis¹: 4′ 2⅔′ 2′ 1⅓′ 1′
g¹—fis²: 5⅓′ 4′ 2⅔′ 2′ 1⅓′
g²—Ende: 8′ 5⅓′ 4′ 2⅔′ 2′.

IVtes Man. 3—6fach: C—F: 2′ 1⅓′ 1′
Fis—f: 2⅔′ 2′ 1⅓′ 1′
fis—f¹: 4′ 2⅔′ 2′ 1⅓′ 1′
fis¹—h¹: 5⅓′ 4′ 2⅔′ 2′ 1⅓′ 1′
c²—b²: 5⅓′ 4′ 2⅔′ 2′ 1⅓′
h²—Ende: 5⅓′ 4′ 2⅔′ 2′.

und Ladegast in der Domorgel zu Schwerin giebt ihr auf dem IIten Manual Mensur 4 und auf dem IIIten 3½ gegen Normalmensur 7. — Eine weitere hierher gehörige Stimme ist Harmonia (Harmonica) aetherea. Sie vertritt die Stelle der Mixtur auf dem zartest intonierten, gewöhnlich im Echokasten stehenden Manual. Bei Ladegast in der genannten großen Orgel hat sie Mensur 2½ gegen Normalmensur 7, ihr größter Chor ist 2′, der zweite 1′, der dritte von G ab 1½′, und sie repetiert viermal. Das Spiel auf dem vollen IV. Manual mit dieser Stimme gleicht bei geschlossenem Schwellergehäuse dem Spiel auf einem weitentfernten, vollen Orgelwerke.[1])

Progressionsschweller nannte der Abt Vogler eine von ihm erdachte Vorrichtung in der Orgel, mittelst der eine Art Crescendo und Decrescendo des Gesamtorgeltones hervorgebracht werden konnte, indem in mathematischer Folge der harmonischen Anteile bald Stimmen zugezogen, bald abgestoßen wurden. Jetzt ist dieser Schweller durch andere, namentlich den Rollschweller (vgl. den Art.) überholt.

Prolongement, eine neuere Vorrichtung in der Mechanik der Orgel, welche es ermöglicht, einzelne Töne eines Manuals — Spielprolongement, oder einzelne Registerzüge — Registerprolongement — einzufangen und festzuhalten, ohne daß dadurch die übrigen an der freien Bewegung gehindert werden. — a) Das Spielprolongement,[2]) das mittelst eines Trittes funktioniert, be-

rich, Orgellehre 1861. S. 29. 30 wohl recht hat, wenn er meint, „der gelehrte Name könnte füglich in Mixtur 1—3fach umgewandelt werden."

[1]) Vgl. Maßmann, a. a. O. I. S. 66. — Die Wirkung ist also eine dem früher bei den Franzosen so beliebten Echokornett (Cornet d'écho) ähnliche.

[2]) Von Cavaillé-Coll, der es z. B. in seiner Orgel auf der Pariser Ausstellung 1878 angebracht hatte, auch „Prolongement harmonique" genannt. Vgl. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 47.

wirkt, daß angeschlagene Töne auch dann noch fortklingen, wenn die Finger die betreffenden Tasten losgelassen haben und etwa während einer Fermate eine neue Registermischung eingestellt werden soll. Die Wirkung dauert so lange, bis der Tritt die Tasten freigiebt. Doch dürfte nach Allihns Meinung[1]) dieses Prolongement als aufgegeben zu betrachten sein, und dies mit Recht, da es weder musikalischen Wert hat, noch auch (namentlich in der deutschen Kirchenorgel) einem praktischen Bedürfnis entspricht. — Praktisch wertvoller ist b) das Registerprolongement, das, da es meist auf eine Gruppe von Registern (eine Kombination) wirkt, auch Kombinationsprolongement genannt wird.[2]) Es ermöglicht mittelst eines Trittes die gerade benützte Registrierung so zu fixieren, daß sie, trotzdem man sie nun abstößt und eine beliebig neue einstellt, ungehindert fortklingt und erst verschwindet, wenn das Prolongement ausgelöst wird, von welchem Moment an dann nur die neue Mischung erklingt. Die einfachste Einrichtung des Prolongement ist die, daß eine mit Filz überzogene Leiste durch den Tritt oder Zug an ein bewegliches Glied der Abstraktur oder Registratur angelegt wird und dasselbe festklemmt. Beim Registerprolongement kann die Leiste durch Vermittlung einer Wippe, oder auch direkt auf einen Ansatz an der Registerabstrakte wirken. Das Registerprolongement steht zwar an praktischem Wert gut eingerichteten Kombinationszügen nach, kann aber diese, wie Allihn richtig bemerkt, an kleineren Orgelwerken zum Teil ersetzen.[3])

Prosae, Prosen. In der Kirche des früheren Mittelalters wurden dem im Hauptgottesdienst zwischen der Lektion der Epistel und des Evangeliums vom Chor gesungenen Halleluja (vgl. den Art.) auf der Schlußsilbe melodische Verzierungen (Neumen) angehängt, die nach und nach immer länger wurden und Jubili, Jubilationes (vgl. den Art. „Jubilus") hießen. Ihnen unterlegte man in der Folge passende Texte, entweder in vollständig ungebundener Rede, oder auch in gereimtem Latein, das aber, da es den Gesetzen der lateinischen Metrik nicht mehr streng folgte und namentlich die Endsilben nicht nach der Quantität, sondern nach dem Accent maß, nicht als Poesie galt. Die so entstehenden liturgischen Gesänge hießen Prosae,[4]) Prosen, während die strenger metrisch gebildeten Sequenzen (vgl. den Art.) genannt wurden. Die Spuren der ältesten Prosen führen bis ins 6te Jahrhundert zurück. Sie sollten „ein Lob Gottes, die Erinnerung an seine

[1]) Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 666.

[2]) So von Walcker in der Domorgel zu Riga, vgl. Locher, a. a. O., und in der Orgel der Petrikirche zu Hamburg, vgl. Armbrust, Die neue Orgel der St. Petrikirche rc. 1885. S. 17. In der Orgel im neuen Gewandhaus zu Leipzig heißt es Registerprolongement; vgl. Urania 1885. Nr. 2. S. 20.

[3]) Vgl. Allihn, a. a. O.; in dem Atlas zu diesem Werk findet man Taf. XL. Fig. 5 auch eine Abbildung dieser Einrichtung.

[4]) Prosae ideo dictae sunt, quod constent oratione non obligata certis numeris metricis — erklärt Lukas Lossius. Vgl. auch Grove, Diction. III. S. 465.

Wohlthaten und eine Danksagung für dieselben enthalten.[1]) Die bekannteste Prosa ist das Dies irae. In der evangelischen Kirche mußten die Prosen und Sequenzen, da sie, „in lateinischer Sprache und keineswegs melodischer Weise vom Chor gesungen, auf die Länge nicht zur Förderung der Erbauung der Gemeinde dienen konnten, mit Fug und Recht den deutschen lieblichen Liedern Raum machen,"[2]) indem sie entweder in solche umgedichtet, oder ganz durch sie ersetzt wurden.

Prospekt, Orgelfront, die dem innern Raum einer Kirche zugewendete, also „im Gesicht stehende" Seite des Orgelgehäuses mit ihrer mehr oder weniger reichen Staffierung. Die Anschaffung und Aufstellung eines neuen Orgelwerkes war von jeher und in jeder Gemeinde ein Ereignis, und es erscheint darum nur natürlich, wenn man eine neue Orgel immer auch äußerlich nach bestem Wissen und Können zu schmücken bemüht gewesen ist. — Als sich im 12. und 13. Jahrhundert der sogenannte gotische Baustil für unsre Kirchengebäude und ihre innere Ausstattung so herausbildete, wie er im allgemeinen seitdem festgehalten worden ist, war die Orgel ein in jeder Beziehung noch so unbedeutendes Instrument, daß die Baumeister sich kaum veranlaßt finden konnten, ihrem Äußeren besondere Beachtung zu schenken und dasselbe gleich dem übrigen kirchlichen Mobiliar stilmäßig zu formen und dem Kirchenraum an einer bestimmten Stelle einzugliedern. So ist es gekommen, daß die Orgel eine allgemein angenommene äußere Form nie erlangt hat, ein Mangel, der bis in die Jetztzeit herein fühlbar geblieben ist. Als dann aber im 14. und 15. Jahrhundert die größer werdende Orgel mehr Beachtung verlangte, gestaltete man ihr Äußeres zunächst nach der vom Altarschrein hergenommenen Idee eines Schrankes, der die Bestimmung hatte, Pfeifen, Blasbälge und Mechanik zu umschließen und zu schützen und beliebig im Chor oder auf einer Empore aufgestellt wurde. Nach Analogie des Altarschreins war dieser Orgelschrank mit Flügelthüren versehen, die, inwendig mit Gemälden geschmückt, bei Benützung der Orgel sich öffneten und die Tonwirkung nach der Kirche hin förderten, nach beendigtem Spiel aber wieder geschlossen wurden.[3]) Wenn jedoch Rücksichten auf den Raum eine andere Aufstellung der Orgel wünschenswert machten, klebte man für dieselbe eine kleine Empore „wie ein Schwalbennest" an den dreieckigen Raum zwischen zwei Bogenöffnungen hoch an der Chorwand an und gestaltete dieser Stellung entsprechend auch den Prospekt. Mit der wachsenden Größe der Orgel wuchs vom 16. Jahr-

[1]) . . . Ideo quidam malunt vocare Prosas hujusmodi cantica, quibus continentur vel praeconium Dei, vel commemoratio beneficiorum ejus, vel pro iis gratiarum actio. Luk. Lossius.

[2]) Vgl. Schenk, Handagende 1857. S. 14. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 199. P. Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonkunst. 1870. S. 402.

[3]) Vgl. Jepkens, Die neue Orgel zu Kempen. 1876. S. 5. Heinrich, Orgelbau-Revisor 1877. S. 57. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 796. Abbildungen solcher Orgeln vgl. man bei Allihn, Atlas Taf. XLVII. Fig. 2. 5. 6.

hundert an auch der Prospekt: er wurde nun aus einem Schrank zu einem Gebäude, das auf der Innenseite des Westgiebels dessen Fassade mit ihren Türmen und Giebeln und Fenstern nachahmen sollte. Und diese Art von Prospekten hat sich bis in die Gegenwart herein erhalten, gilt auch meist für besonders würdig und schön.[1]) Auch im Renaissance- und Zopfstil des 17. und 18. Jahrhunderts wurden solche Prospekt-Gebäude oft bis zu riesenmäßiger Größe aufgeführt[2]) und mehr und mehr auch mit Ornamenten förmlich überladen.[3]) Noch mehrfache Formenwandlungen machte der Orgelprospekt auch im 19. Jahrhundert durch: der simplificierende Abt Vogler verwarf ihn ganz und schloß das gesamte Pfeifenwerk in einen Holzkasten ein, um den Ton nach oben zu leiten und durch auf- und zugehende Thüren (Thürschweller) Effekte zu erzielen; gelegentlich griff man auf antike Formen zurück und baute Prospekte nach dem Muster des bekannten Floratempels, oder im römischen Rundbogenstil,[4]) und auch als die Romantische Schule den Sinn für Gotik wieder weckte, übersah man in Beziehung auf den Orgelprospekt die Bedeutung des Materials so vollständig, daß man ohne weiteres den Stein- und Ziegelbau an demselben nachahmte und selbst Prospekte aus Gußeisen herstellte.[5]) Friedr. Schulze

[1]) Abbildungen solcher Prospekte, die vollständige gotische Fassaden darstellen sollen, vgl. man bei Töpfer, Orgelbaukunst. Atlas Taf. XXXV. Fig. 328 (Orgel zu Saint-Denis), sowie den Prospekt der Domorgel zu Schwerin bei Maßmann, Orgelbauten I. Tafel 1, Allihn, a. a. O. Atlas Taf. L. Fig. 3 u. a.

[2]) Beispiele sind die vielfach reproducierten Prospekte der Domorgel zu Merseburg — als Vignette z. B. auf F. L. Schuberts „Die Orgel". Leipz. 1874 und bei Lederle, Die Kirchenorgel. 1882. Taf. I. Fig. 2 abgebildet, und der Domorgel zu Riga, bei Allihn, a. a. O. Taf. XLIX. Fig. 2.

[3]) Einen von Ornamenten geradezu erdrückten Prospekt zeigt namentlich die berühmte Orgel zu Weingarten, vgl. Töpfer, a. a. O. Tafel LXXXII. Fig. 785. Über die „Sonnenorgel" zu Görlitz, bei der im Prospekt die kleinen Mixturpfeifen zu Sonnen zusammengestellt waren, vgl. Adlung, Mus. mech. org. II. S. 18. 19; doch bemerkt dort Agricola dazu: „Alle diese Herrlichkeiten sollen mit der Zeit sehr wandelbar geworden sein; es ist also nicht ratsam, dergleichen Possen nachzuahmen" und weiter zur Aufzählung solcher Schnurrpfeifereien am Prospekt der Domorgel zu Magdeburg und der Garnisonskirche zu Berlin: „welche Kindereyen! Sollten diese die Andacht befördern?" Übrigens hatte schon der alte Arnold Schlick (1512) Veranlassung, sich aufs Schärfste gegen solche Verzierungen auszulassen.„ Noraffen angesichter, weyte meuler vff vnd zu geende, mit langen bertten, vnd gantze bildt die auff deschen schlagen, seltzam weiß treyben, auch vmblauffendt stern mit schellen klinglen vnd anders" — so zetert er — „gehört nit in die kirchen, aber wo vnser hergot kirch weyhung helt, richt der teuffell sein schragen darneben vff" rc. Vgl. Monatsh. für Musikgesch. 1869. Nr. 5. 6. S. 83.

[4]) Vgl. die Prospekte der Orgeln zu Saint-Sulpice und der Madelainekirche in Paris von Cavaillé-Coll bei Töpfer, a. a. O. Taf. XXXIV. Fig. 325. Taf. LIII. Fig. 455, und bei Allihn, a. a. O. Taf. L. Fig. 1. 2.

[5]) Noch neustens wurde in der Orgelbauzeitung für den Dom in Köln eine große Orgel vorgeschlagen, deren Prospekt die Westfassade des Domes nachahmen solle. Vgl. Allihn, a. a. O. S. 793, der hiezu bemerkt: „Man sieht, daß hier die Bedeutung von Zweck und Schmuck der Orgel gänzlich verkannt wird."

baute stumme Prospekte mit Zinkpfeifen; sie werden von vielen sehr gerühmt, weil bei ihnen das gesamte Pfeifenwerk auf die Lade gestellt, besser geordnet und intoniert werden, auch die Mechanik vereinfacht werden kann, — andere verwerfen sie eben so entschieden.[1]) Die Engländer endlich machen sogenannte offene Prospekte, nicht aus Pfeilern und Gesimsen, sondern aus dem Pfeifenwerk selbst gebildet, das zu diesem Zweck bemalt und mannigfach ornamentiert wird.[2]) — Im Orgelbau der Gegenwart hat man auch dem Prospekt erneute Aufmerksamkeit zugewandt. Durch Eindringen in den Geist der gotischen Bauweise sucht man den Anforderungen derselben an die architektonische Konstruktion des Orgelprospekts mehr als früher gerecht zu werden; nicht minder strebt man auch akustischen Rücksichten durch möglichste Öffnung des Prospekts und Beseitigung aller überflüssigen Ornamente Rechnung zu tragen, nach dem richtigen Grundsatz, daß der Prospekt in erster Linie nicht zur Zierde, sondern zum Klingen da ist. Den Entwurf des Prospektes für kleinere Orgeln, bei denen auf das Äußere weniger Wert gelegt wird, besorgt gewöhnlich der Orgelbauer selbst; wo es sich dagegen um einen wirklich künstlerischen, stilmäßigen Prospekt handelt, wird derselbe nach Verständigung mit dem Orgelbauer von einem Architekten zu entwerfen sein.[3]) Die in den Prospekt kommenden

Prospektpfeifen gehören in kleineren Werken gewöhnlich dem 8füßigen Hauptprincipal zu; für größere Prospekte werden auch noch Pfeifen anderer Stimmen, der Oktave 4' u. s. w. verwendet. Das Material zu Prospektpfeifen ist entweder reines, oder doch ganz fein legiertes (14-, mindestens 12lötiges) Zinn. Sie werden glänzend poliert und erhalten überdies noch den Zierat aufgeworfener Labien.[4])

Prüfer, Clemens, Stadtorganist zu Gera, ist am 6. Januar 1843 zu Thieschitz bei Gera geboren und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem dortigen Kirchschullehrer. Seine weitere wissenschaftliche und pädagogische Ausbildung erlangte er auf dem Gymnasium und dem Lehrerseminar zu Gera und als Organist

---

[1]) Vgl. Heinrich, Orgellehre. 1861. S. 2 und 96 und Orgelbau-Revisor 1877. S. 57. 58, und dagegen Allihn, a. a. O. S. 792.

[2]) Vgl. zwei solche Prospekte bei Allihn, a. a. O. Taf. LII. Fig. 1 und 3, der eine in massigem Aufbau die Orgel der Music Hall in Cincinnati, der andere, kirchlicher gehalten, die Orgel der Trinity Church zu Hull darstellend.

[3]) Die preuß. Ministerial-Instruktion vom 3. Okt. 1876 fordert für die Aufsichtsbehörde bei einem Orgelneubau neben andern Zeichnungen auch eine des Orgelgehäuses im Maßstab von 1 : 25 mit „Feststellung der Einzelformen und genauer Motivierung der Wahl des Stils und der Formen“ entweder vom Bezirksbaubeamten selbst gefertigt, oder doch von ihm revidiert und anerkannt, sowie vom Regierungsbaurat nachgesehen und unterschrieben.

[4]) Daß die Engländer altem Herkommen gemäß die Prospektpfeifen bemalen und die Amerikaner ihnen hierin folgen, wurde bereits angeführt. Ob man dies auch für Deutschland empfehlenswert halten will, wie Allihn, a. a. O. S. 793. 794 thut, mag auf den ersten Blick als Geschmacksache erscheinen; aber wir meinen bei der deutschen Kirchenorgel kommt denn doch auch die hergebrachte kirchliche Sitte in Betracht.

und Musiker ist er ein Schüler des Organisten Aug. Helfer (vgl. den Art.) und des Kapellmeisters Wilhelm Tschirch. Im Jahr 1861 wurde Prüfer als Lehrer an der Töchterschule zu Gera, sowie als Organist an einer Nebenkirche angestellt; seit 1869 aber verwaltet er als Nachfolger seines Lehrers Helfer das Organistenamt an der Hauptkirche zu Gera und hat sich in demselben den Namen eines bedeutenden Orgelspielers erworben. Er hat bis jetzt herausgegeben:

1. Helfers Evang. Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 170 der gebräuchlichsten Choralmelodien, nach den ältesten und neusten Quellen bearbeitet für Orgel, Harmonium, Pianoforte und Sängerchöre, vierstimmig gesetzt und mit taktisch und rhythmisch verbundenen Zwischenspielen versehen. 2. Aufl. Leipzig, Sigismund & Volkening. — 2. Vier Präludien zu Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" für Orgel. Op. 12. Leipzig, Rieter-Biedermann. — Außerdem lieferte er Beiträge zu Palmes „Der angehende Organist" und Troppmanns „Orgelschatz". IIter Bd.

Psalm, Psalmodie, Psalmengesang. Der Psalter Davids, das herrliche Liederbuch des Alten Bundes ist von Anfang an auch für den Kirchengesang aller christlichen Kirchen von der höchsten Bedeutung gewesen, entweder dadurch, daß die Psalmen selbst als Gesänge verwendet wurden, oder aber dadurch, daß sie Antrieb und unerschöpflichen Stoff zu neuen Gesängen gaben.[1] Daß von den ersten Christen und der ganzen altchristlichen Kirche der Psalmengesang mit Eifer gepflegt worden ist, dafür sprechen viele Zeugnisse der apostolischen und der nachfolgenden Zeit. Die alte und mittelalterliche Kirche verwendete die Psalmen im Original und in der dem Versbau desselben entsprechenden gesanglichen Form, die unter dem Namen Psalmodie bekannt ist. In der Reformationszeit setzte die französisch-reformierte und die englisch-bischöfliche Kirche die Psalmen in Liedform um, und der Liedpsalter der ersteren wurde das Gesangbuch der ganzen reformierten Kirche. Anders verfuhr die deutsche evangelische Kirche: ihre Dichter ließen sich durch die Psalmen zu neuen Liedern von freier poetischer Gestaltung anregen und schufen so den Schatz des deutschen Kirchenlieds. —

I. Die alte Psalmodie. Daß wir in den Tönen oder melodischen Formeln, nach denen die Psalmen in der altchristlichen Kirche gesungen wurden, Melodien vom höchsten Alter vor uns haben, ist anerkannt: aber bis jetzt ist es der

[1] Die letztere Bedeutung hat der Psalter namentlich für den Kirchengesang der deutschen evangelischen Kirche gehabt. Dagegen ist er für sie nicht Kirchengesangbuch im deutschen Sinne dieses Wortes, wie neuere Psalmodiker wollen — Armknecht, Die heil. Psalmodie 1855. S. 94 sagt geradezu: „Das beste Kirchengesangbuch ist ohne Zweifel das Psalmbuch" —. „So wenig als Stiftshütte und salomonischer Tempel eine christliche Kirche waren, so wenig ist der Psalter ein Kirchengesangbuch, weil vieles nicht darin steht, was eine singende Christengemeinde aussprechen muß, und weil auch manches darin steht, was, so berechtigt es an seiner Stelle ist, doch nicht Ausdruck christlichen Glaubens und Lebens ist" — bemerkt dagegen mit Recht Palmer, Evang. Hymnol. 1865. S. 148.

historischen Forschung noch nicht gelungen, zu den Quellen derselben vorzudringen. Von den drei Hypothesen, diese Formeln seien in der alten Kirche selbst entstanden, oder sie seien griechischen Ursprungs, oder aber sie seien aus dem jüdischen Tempelgesang herüber genommen, hat wohl die letztere am meisten für sich. In der abendländischen Kirche des früheren Mittelalters wurden sie in acht Psalmentönen festgestellt, entsprechend den acht Kirchentönen des alten Tonsystems, denen sie sich anschließen. Jeder Psalmton besteht aus fünf Gliedern: 1. dem Initium (Intonation) als Überleitung vom Schlußton der vorangehenden Antiphon zum 2. Recitationston (Dominante), auf dem die erste Vershälfte recitiert wird; dann folgt 3. die Mediante, eine melodische Verzierung als Halbschluß auf den letzten Silben der ersten Vershälfte. Die zweite Vershälfte beginnt 4. mit dem zweiten Recitationston und endet mit 5. der Finalklausel, dem Ganzschluß, der aber nicht mit dem wirklichen Final eines Tones abzuschließen braucht und auch in den meisten Fällen nicht mit demselben schließt, da noch die Antiphon nachfolgt, die erst den vollständigen Abschluß auf dem Grundton bringt.[1]) Die verschiedenen auf die Antiphon bezugnehmenden Schlüsse der eigentlichen Psalmtöne heißen Differenzen. Folgendes sind die Schemata der acht Psalmtöne, wie sie gegenwärtig in der römischen Kirche Geltung haben:

Erster Ton. Erste Vershälfte Zweite Vershälfte.

Initium | Dominante | Mediation | Dominante | Schluß.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o | Se - de ad dex - tris me - is.

Zweiter Ton.

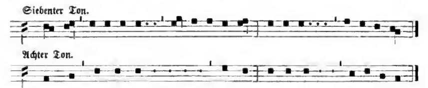
Dritter Ton.

Vierter Ton.

Fünfter Ton.

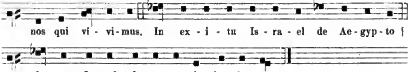
Sechster Ton.

[1]) Vgl. Lyra, Die liturgischen Altarweisen. 1873. S. 41. 48: „die Melodien der Psalmentöne bilden nur mit der zugehörigen Antiphone ein abgeschlossenes tonartliches Ganzes und berühren für sich in vielen Fällen den regelmäßigen Final ihrer Tonart gar nicht." Wollersheim, Anweisung zur Erlernung des greg. Gesangs. 1858. S. 59. 201. P. Kienle, Choralschule. 1884. S. 90.



Als neunter Psalmton kommt noch hinzu der Tonus peregrinus oder Tonus irregularis, der dem Vesperpsalm In exitu Israel (Ps. 114) und den Antiphonen Nos qui vivimus (Ps. 115, 18), Martyres Domini und Angeli Domini zugehört.[1]) Er heißt:
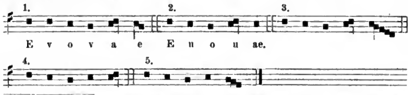
Tonus peregrinus.



Bei der Psalmodie in allen diesen Tönen wird eine festive Weise für die Festtage und Sonntage und eine feriale Weise für die Werktage unterschieden. Letztere unterscheidet sich von der festlichen Weise dadurch, daß, da keine Antiphon vorausgeht, auch das Initium weggelassen und die Recitation gleich auf der Dominante begonnen wird, sowie daß man die Ligaturen der festiven Mediante auflöst und ganz syllabisch singt; z. B. erster Ton

Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num.

Jeder Psalm wird mit dem Gloria Patri (dem sogenannten kleinen Gloria, vgl. den Art. „Gloria") geschlossen, nach welchem dann die Antiphon wiederholt wird. Weil die verschiedenen zur Antiphon überleitenden Schlußformeln, die Differenzen auf die letzten Worte des Gloria patri fallen, hat man sie mit diesen, oder gewöhnlich nur mit deren Vokalen: „Secvlorvm amen" — E v o v ae bezeichnet; so die des ersten Tones:



[1]) Über seine Herkunft vgl. Wollersheim, a. a. O. S. 132. 152. Haberl, Magister choralis. § 32. Lyra, a. a. O. S. 49. P. Kienle, a. a. O. S. 89. — Für uns ist er besonders wichtig, weil er die Melodie für das Magnificat (vgl. den Art.) und den sog. Kirchensegen („Gott sei uns gnädig und barmherzig ꝛc.") im Gemeindegesang unsrer Kirche ist.

Für gewöhnlich wird die Psalmodie vom Chor einstimmig gesungen; in der Blüte-
zeit des polyphonen Musikstils sind aber die Psalmen von den besten Meistern und
in vortrefflicher Weise auch mehrstimmig vom einfachen Falsobordon bis zu den aus-
geführtesten polyphonen ein- und mehrchörigen Sätzen behandelt worden.[1]) —

II. *Der Liedpsalter der reformierten Kirche.* „Nach dem Ausspruch
des heiligen Augustinus kann man Gott nichts Würdiges darbringen, man habe es
denn von ihm zuvor empfangen. So wird man denn auch keine würdigeren Ge-
sänge finden können, als die Psalmen Davids, die der heilige Geist selber ihrem
Sänger eingegeben hat.“ Das war der Grundgedanke, von dem Calvin ausging,
als er seiner Kirche einen ihrem alttestamentlich-gesetzlichen Wesen entsprechenden Kirchen-
gesang geben wollte: der Psalter sollte dessen alleinige Grundlage sein, aber nicht
in seiner originalen, sondern in volkstümlich liedmäßiger Fassung. Diese erhielt er
durch den französischen Hofpoeten und Humanisten Clément Marot (geb. um 1497
zu Cahors, gest. 1544 zu Turin) und den reformierten Theologen Theodor Beza
(geb. 1519 zu Vezelay in Burgund, gest. 1605 zu Genf). Am 16. Januar 1537
hatte Calvin mit Farel dem Rat zu Genf ein Gutachten über die Organisation der
Kirche eingereicht, in dem zuerst auch die Einführung des Gemeindegesangs empfohlen
war. Ehe sie jedoch Zeit fanden, die nötigen Vorkehrungen hiefür zu treffen, wur-
den beide Männer am 23. April 1538 aus Genf vertrieben. Calvin ging als
Prediger nach Straßburg und legte hier, angeregt durch den deutschen evangelischen
Kirchengesang, dessen Weise ihm besonders wohl gefiel, sofort Hand an, um das
Genfer Projekt auszuführen. Schon im folgenden Jahr erschien auch als das Pro-
totyp der zahllosen reformierten Liedpsalter ein kleines Büchlein „*Aulcuns
Pseaulmes et cantiques mys en chant.* A Strasburg 1539;“ es
enthielt 18 Psalmen; von Marot 12: Ps. 1. 2. 3. 15. 19. 32. 51. 103. 114.
130. 137. 143, und von Calvin selbst 5: Ps. 25. 36. 46. 91. 138, dann noch
Ps. 113 in Prosa und den Lobgesang Simeons und die zehn Gebote in Liedform,
sowie das Credo. Allen diesen Stücken waren auch Melodien beigegeben: den
Marotschen Psalmen, sowie den andern gereimten und Prosastücken eigene, den fünf
Psalmen Calvins aber die bekannten Psalmmelodien der deutschen Psalmlieder Matth.
Greiters (4) und Wolfgang Dachsteins (1) aus dem Straßburger Kirchenamt von
1525. Nachdem Calvin im September 1541 wieder nach Genf zurückgekehrt war,
erschien zu Straßburg ein *zweiter* Psalter, der, weil er seinem fingierten Titel zu-
folge zu „Rom mit Privileg des Pabstes“ gedruckt sein sollte, der pseudo-römische
genannt wird. Er enthielt außer der ganzen Sammlung von 1539 weitere 18
Psalmlieder von Marot: Ps. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 22. 24.
37. 38. 104. 113. 115, und dessen gereimtes Vaterunser, dann noch vier Psalmen

[1]) Eine Sammlung solcher Psalmenkompositionen findet man bei Proske, Musica divina Tom. III. S. 3—222; die herrlichen Psalmen Palestrinas, 4—12stimmig, in der neuen Ges.-Ausg. seiner Werke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

andrer Dichter, sowie neue Melodien zu Ps. 4. 6. 9. 22. 24. 38. 104. 113 und zum Vaterunser. Ihm folgte Mitte 1542 sodann die erste Ausgabe des maßgebend gewordenen Genfer Psalters. Er enthielt die 30 Psalmlieder Marots nebst seinem Vaterunser- und Credolied, die fünf Psalmlieder Calvins mit seinem Lobgesang Simeonis und den 10 Geboten; von seinen Melodien waren 17, nämlich zu Ps. 1. 2. 3. 15. 25. 36. 46. 91. 103. 104. 114. 130. 137. 138. 143, zu Simeons Gesang und zum Vaterunser, den beiden älteren Büchlein entnommen, aber alle mit Ausnahme von dreien — Ps. 36. 103. 137 — mehr oder weniger geändert. Außerdem brachte er 22 neue Melodien, von denen 13 — Ps. 4. 6. 8. 9. 13. 19. 22. 24. 32. 38. 51. 113 und die zehn Gebote — an die Stelle der älteren Melodien traten, acht solchen Psalmen — 5. 7. 10. 11. 12. 14. 37. 115 — beigegeben erscheinen, denen sie bis dahin noch fehlten, und eine endlich Marots Credo zugeteilt ist. Während seines Aufenthalts in Genf vom November 1542 an bearbeitete Marot noch 19 weitere Psalmen, nämlich Ps. 18. 23. 25. 33. 36. 43. 45. 46. 50. 72. 79. 86. 91. 101. 107. 113. 118. 128. 138 und den Lobgesang Simeons; sie erschienen alle mit eigenen Melodien in der Ausgabe des Genfer Psalters von 1543, der die Psalmlieder Calvins nicht mehr brachte, und dem nun eine Reihe von Ausgaben mit dem Titel Cinquante Pseaumes etc.“ folgten. Erst von 1551 an wurde das von Marot unvollendet hinterlassene Werk von Beza weitergeführt und 1562 vollendet; 1551 kamen hinzu: Ps. 16. 17. 20. 21. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 34. 35. 39. 40. 41. 42. 44. 47. 73. 90. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 129. 131. 132. 133. 134, alle von Beza (die Ausgaben sind von da ab überschrieben „Octante-trois Pseaumes etc.“); 1554 — 6 weitere: Ps. 52. 57. 63. 64. 65. 111; 1555 einer: Ps. 67, und 1562 die noch fehlenden 60. Die Melodien zu den Psalmen von 1551 sind bis jetzt erst aus einer Ausgabe von 1554 bekannt; die 6 Psalmen von 1554 und der von 1555 erschienen ohne Melodien, Ps. 52 und 57 erhielten solche 1562, die andern wurden auf andere verwiesen. 1562 kamen an Melodien noch neu hinzu die der Ps. 48. 49. 54. 55. 56. 58. 59. 60. 61. 74. 75. 80. 81. 83. 84. 85. 87. 88. 89. 92. 93. 94. 96. 97. 99. 102. 105. 106. 112. 135. 136. 141. 145. 146. 147. 148. 149. 150. Der ganze Psalter enthielt nun mit Einschluß des Lobgesangs Simeons und der zehn Gebote im ganzen 125 Melodien. Sie zerfallen in zwei Gruppen: a) 85 Melodien, die von 1542—1554 von Louis Bourgeois (vgl. den Art.) gesammelt, in einheitlichen Stil um- und ausgebildet, wohl auch zum Teil selbst erfunden worden sind; b) 40 Melodien, die 1562 noch hinzukamen, und von dem Nachfolger des Bourgeois, dem Genfer Kantor „Maître Pierre“ (Dubuisson?) beigefügt sind. Darunter sind von Straßburger Melodien von 1539 — entweder ganz unverändert, wie Ps. 103, oder leicht verändert, wie Ps. 36 und 137, oder umgebildet — erhalten: Ps. 1. 2. 15. 36. 91. 103. 105. 114. 130. 137. 143; von den

übrigen lassen sich einige wenige nach auf andere deutsche Originale zurückführen; einzelne sind aus Fragmenten älterer Meladien zusammengesetzt, andere aus weltlichen Weisen jener Zeit herausgebildet; wieviele und welche aber wirkliche Originalmelodien der beiden genannten Bearbeiter sind, ist beim gegenwärtigen Stand der einschlägigen Forschung nicht zu entscheiden.[1]) (Über die Tansetzer dieser Psalmmeladien sind die Art. „Baurgeais, Gaudimel, Lejeune", über die Übertragung ins Deutsche der Art. „Labwasser" zu vergleichen. Die in den deutschen Kirchengesang übergegangenen Meladien sind in besondern Artikeln behandelt.)

III. Auch die deutsche evangelische Kirche hat für ihre „Psalmen und geistlichen Lieder" — wie ihre Kirchenlieder in der älteren Zeit allgemein genannt warden sind — den davidischen Psalter reichlich benützt. Aber sie hat, eingedenk dessen, daß ja die Schrift selbst dazu ermuntert, aus dem lebendigen Geist der Kirche heraus „neue Lieder" zu singen, van Anfang an eine andere, freiere Stellung zu demselben eingenommen. Sie machte sich mit der mechanischen Umschmelzung der Psalmen in „deutsche Reimen", ans der in damaliger Zeit eben nur das werden konnte, was in den Reimereien Marots und Lobwassers vorliegt, nicht begnügen; statt des äußerlichen Anschlusses an den Wartlaut eines Psalms, sallte der Dichter vielmehr Geist und Inhalt desselben innerlich sich zu eigen machen und das so Empfangene frei und neu in evangelischem Sinne gestalten. Luther ist hierin in musterhafter Weise varangegangen, wie als an einem Beispiel für alle an seinem „Ein feste Burg ist unser Gatt" im Verhältnis zum 46sten Psalm zu ersehen ist, und die späteren Dichter sind ihm gesalgt und haben um so Schöneres und poetisch Wertvolleres geleistet, je freier sie die Psalmengedanken gestaltet haben (Paul Gerhardt

---

[1]) Alle früheren Hypothesen über die Herkunft der reformierten Psalmmelodien fallen damit dahin. Die beiden Dokumente über den Anteil Bourgeois' und seines Nachfolgers an diesen Melodien, die im Genfer Archiv aufgefunden wurden, sind: a) „Jeudi 28. iuillet 1552 . . . Sur ce que le dit maistre Jacques, ministre de Lausanne, a proposé qne à Lausanne ilz ne se sont peult estre d'accord de chanter les pseanlmes changés icy par maistre Loys Bourgois, ny cenlx qu'il a myst en chans du sieur de Beze, ilz sont en propos de faire imprimer les pseanlmes translates par Marot en leur premier chant, et aussy cenlx qu'a translaté le sieur de Beze en vng chant que y a mis le chantre de Lausanne (das war Guillaume Franc, dem seither die Genfer Melodien vielfach zugeschrieben wurden; seine Lausanner Melodien haben aber keine Geltung erlangt) ponr les chanter, ce qn'ilz n'hont ausé faire sans licence; Pourquoy il a requis permettre les imprimer icy. Arreste qne, attendu que c'est chose raisonnable, il lenr soit permys." — b) in den Comptes des recettes et depenses etc. finden sich die Einträge: „1561, jnin. — A maistre Pierre, povr avoir mis les Psalmes en mvsique, 10 Fl. — 1561, juillet: Rendv à M. de Beze, qu'il avoit baillé encore à maistre Pierre le chantre, povr les psalmes en mvsique, ovtre les proffits cydesovs, 20 Fl. 5 s." Vgl. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot. 1878. I. S. 612. 678. II. S. 633. Becker, La Musique en Suisse. 1874. S. 58. Grove, Diction. of Music. IV. S. 557—560 und S. 638. 639.

z. B., Johann Franck u. v. a.). Die wörtlichen Umdichtungen des ganzen Psalters, die auch in Deutschland hervorgetreten sind — z. B. von Burkhardt Waldis 1553, dann namentlich von Dr. Corn. Becker (mit Melodien von Heinrich Schütz 1628) 1602, im Gegensatz zum calvinistischen Psalter; von Martin Opitz 1637, u. a. —, haben in der evangelischen Kirche allgemeineren Eingang nicht zu erlangen vermocht und es ist daher dabei geblieben, daß, wie Stip einmal sagt: die reformierte Kirche Davids Lieder, die lutherische aber Davids Harfe habe. — Die Psalmodie nahm Luther (Form. Missae 1523) unverändert herüber und bestimmte, daß „um die Jugend bei der lateinischen Sprache und der Biblia zu behalten und zu üben" in jeder Mette und Vesper je drei Psalmen mit ihren Antiphonen nach der Ordnung des Psalters sollten gesungen werden, und zwar die Psalmen 1—109 in der Mette, 110—150 in der Vesper („ut per partes distributum totum psalterium in usu maneat"). Dieser Weise folgte man in der älteren Zeit ziemlich allgemein: in den Städten, „wo Schulen waren," sang der Kantor mit den Schülern die Psalmen lateinisch, auf dem Lande wurden sie deutsch gesungen. In der Folge aber ging der recitierende Vortrag mehr und mehr ab; die Psalmen wurden nur noch gelesen und mittelst kurzer Summarien erklärt. Die neueren Liturgiker streben teils die Wiedereinführung des Psalmengesangs, und zwar unter Beteiligung der Gemeinde, mit allem Nachdruck an, teils wollen sie es beim Lesen bewenden lassen, oder auch beides in verschiedentlicher Art verbunden wissen. So sehr gehen die Meinungen in diesem Punkte der liturgischen Ordnung auseinander, daß es auf der einen Seite heißt: „daß das bloße Lesen der Psalmen ein Notbehelf sei, liegt am Tage; denn die Psalmen sind für den Gesang gedichtet und sind von jeher in der Kirche gesungen worden" — und auf der andern: „daß der Psalmengesang nach den Psalmentönen seinen Zweck nur sehr ungenügend erfülle" und (in den Nebengottesdiensten) „eine bloße Verlesung der Psalmen deutscher Eigentümlichkeit und Sitte mehr entsprechend erscheine, als die antiphonische Gesangsweise derselben."[1]) — Auf den Psalmengesang der englischen Kirche genügt ein kurzer Blick, da derselbe auf die deutsche evangelische Kirchenmusik keinerlei Einfluß geübt hat. Ein eigener Liedpsalter der englischen Kirche nahm 1549 einen unscheinbaren Anfang mit 19 gereimten Psalmen von Thomas Sternhold,[2]) wurde noch im selben Jahr mit 18 Psalmen desselben Verfassers und 7 weiteren von J. Hopkins erweitert, erschien infolge der Protestantenverfolgungen unter Maria Tudor 1556 in Genf und

[1]) Vgl. Schoeberlein-Riegel, Schatz I. S. 556—558, — hier auch S. 558—610 eine Zusammenstellung des sämtlichen Materials für den Psalmengesang —; Layriz, Kern IV. S. VIII—XII u. v. a., und dagegen Osterley, Handbuch der musik. Liturgik 1863. S. 235 und S. 266. 267.

[2]) Sternhold starb 1549. — Er war „Grome of ye Kynges Maiesties Robes", nahm also am englischen Hofe eine ähnliche Stellung ein, wie sie Marot am französischen inne gehabt hat.

wurde 1562, gleichzeitig mit dem Genfer Psalter komplet. Die Genfer Ausgabe von 1556 enthielt zuerst auch die nach dem Muster der französischen gestalteten englischen Psalmmelodien, die seitdem, wenn auch unter mannigfachen Modifikationen in Geltung und Gebrauch geblieben sind.[1]) Für den psalmodischen Gesang des biblischen Psalters, der in der englischen Kirche in jedem Monat ganz durchgesungen wird, bedient man sich eigener englischer Formeln, deren jede aus zwei Abschnitten besteht: einem solchen mit vier Tönen, worunter zwei Minimae, und einem mit sechs Tönen und vier Minimae. Auf jede Minima wird nur eine Silbe gesungen, die übrigen Silben der beiden Vershälften aber auf die als Semibreven gezeichneten übrigen Töne, welche die Recitationstöne darstellen, verteilt. Das folgende Beispiel[2]) zeigt die jetzige englische Gesangsweise:

Psalm 134. Ecce nunc.

1. Behold now	praise	the	Lord
2. Ye that by night stand in the house	of	the	Lord
3. Lift up your hands	in	the	sanctuary
4. The Lord that made	heaven	and	earth
Glory be to the Father and	to	the	Son
As it was in the beginning, is now, and	ev -	er	shall he
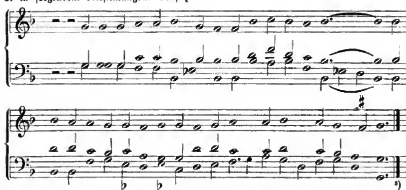
all ye	ser -	vants	of	the	Lord;
even in the courts of	the	house	of	our	God.
and	—	—	praise	the	Lord.
give thee	bles -	sing	out	of	Sion.
and	tho	the	Ho -	ly	Ghost;
world	with -	out	end,	A-	men.

Puer natus in Bethlehem, Choral. Dieses alte, in evangelischen und katholischen Gesangbüchern gleich allgemein verbreitete Weihnachtslied wird als dem

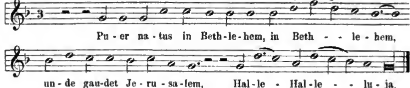
[1]) Eine treffliche Übersicht über die Geschichte des englischen Liedpsalters von H. E. Woolbridge findet man bei Grove, Diction. of Music. IV. S. 752—765.

[2]) Es ist entnommen aus „The Hymnal Companion to the Book of Common Prayer, with accompanying Tunes. Organ Edition. London 1876. Supplement.

14. Jahrhundert angehörig angenommen, weil schon aus dem 15. (von 1439 an) verschiedene deutsche Übersetzungen desselben bekannt sind.[1]) Auch in einer ganzen Reihe verschiedener lateinischer Texte ist dasselbe überliefert;[2]) doch ist für die evangelischen Gesangbücher der lateinische und deutsche Text des Val. Babstschen G.-B.s 1545. Bl. Rij maßgebend geworden und geblieben. Die Melodie, gleichen Alters mit dem Liede, stellt ein Melodienduplum dar, wie solche mehrfach vorkommen: der einen, älteren Form war die andere, die später die allgemein kirchliche geworden ist, ursprünglich als Diskantkontrapunkt zugesellt worden. So vereinigt finden sich beide bei Val. Triller, Singebuch 1555 und 1559. Bog. E. Bl. I. in folgendem dreistimmigem Tonsatz:



Im evangelischen Kirchengesang erschien sodann zuerst die Tenormelodie im Klugschen G.-B. 1543. Bl. 137b in dieser Fassung:



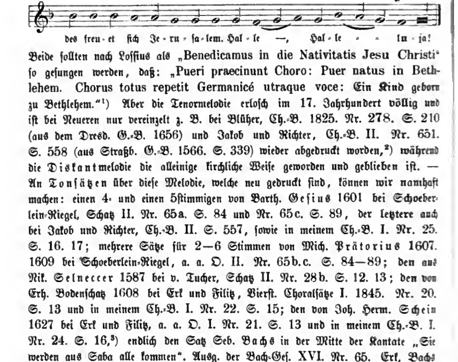
die Diskantmelodie aber bei Luk. Lossius, Psalmodia 1553. 1569. Bl. 28a. so:

Ein Kind ge - born zu Beth - le - hem, zu Beth - - le - hem,

[1]) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied 1841. Nr. 764. S. 641. 642. Neue Ausg. II. S. 700 ff. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 1861. Nr. 190—192. S. 340—342.

[2]) Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 309—318. S. 198 ff. bringt deren 10; Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I. S. 313 verzeichnet 7.

[3]) Diese Trillersche Verbindung beider Mel. wurde fortgepflanzt bei Selnecker 1587, Seth Calvisius 1597, Nr. 4, Gesius 1601, Vulpius 1609, Görlitzer G.-B. 1611. Leipz. G.-B. 1603 u. a. Vgl. v. Tucher, Schatz II. S. 337. Zahn, Melodien I. S. 53.



Beide sollten nach Lossius als „Benedicamus in die Nativitatis Jesu Christi“ so gesungen werden, daß: „Pueri praecinunt Choro: Puer natus in Bethlehem. Chorus totus repetit Germanicé utraque voce: Ein Kind gebor'n zu Bethlehem.“[1]) Aber die Tenormelodie erlosch im 17. Jahrhundert völlig und ist bei Neueren nur vereinzelt z. B. bei Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 278. S. 210 (aus dem Dresd. G.-B. 1656) und Jakob und Richter, Ch.-B. II. Nr. 651. S. 558 (aus Straßb. G.-B. 1566. S. 339) wieder abgedruckt worden,[2]) während die Diskantmelodie die alleinige kirchliche Weise geworden und geblieben ist. — An Tonsätzen über diese Melodie, welche neu gedruckt sind, können wir namhaft machen: einen 4- und einen 5stimmigen von Barth. Gesius 1601 bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 65a. S. 84 und Nr. 65c. S. 89, der letztere auch bei Jakob und Richter, Ch.-B. II. S. 557, sowie in meinem Ch.-B. I. Nr. 25. S. 16. 17; mehrere Sätze für 2—6 Stimmen von Mich. Prätorius 1607. 1609 bei Schoeberlein-Riegel, a. a. O. II. Nr. 65b.c. S. 84—89; den aus Nik. Selneccer 1587 bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 28b. S. 12. 13; den von Erh. Bodenschatz 1608 bei Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze I. 1845. Nr. 20. S. 13 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 22. S. 15; den von Joh. Herm. Schein 1627 bei Erk und Filitz, a. a. O. I. Nr. 21. S. 13 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 24. S. 16,[3]) endlich den Satz Seb. Bachs in der Mitte der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“. Ausg. der Bach-Ges. XVI. Nr. 65. Erk, Bachs Choralges. II. Nr. 192. S. 21 und in meinem Ch.-B. I. Nr. 23. S. 15.[4])

Pulpeten, Beutel, Windsäckchen, sind die verschiedenen Benennungen einer Vorrichtung im Windkasten der Schleiflade der Orgel, durch die der Windverlust verhütet werden soll, den die im Boden des Windkastens angebrachten Durchgangsöffnungen für die Anhängeglieder der Abstraktur an die Spielventile verursachen könnten. Die Verbindung der einzelnen Abstrakte mit ihrem Ventil wird

[1]) Vgl. v. Tucher, a. a. O.; Bäumker, a. a. O. I. S. 317.

[2]) Mit einem 5stimmigen Tonsatz von Mich. Prätorius 1607 auch bei Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 66. S. 91 und in meinem Ch.-B. I. 1887. Nr. 27. S. 18.

[3]) Auch die beiden zuletztgenannten Sätze enthalten die ältere Tenormelodie noch neben der Diskantmelodie, mit einzelnen Änderungen. Vgl. auch Meister, Das kath. Kirchenlied I. S. 196. 197 und Herzog, Orgelschule. 3. Aufl. 1873. S. 97.

[4]) Andere Texte des Liedes und andere Melodien, wie deren zwei aus evangelischen Quellen bei Zahn, Melodien I. Nr. 292. S. 79 und II. Nr. 2566. S. 142. 143 (letztere in andrer Fassung noch bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 200. S. 98 und Kocher, Zionsharfe I. Nr. 84. S. 38), und noch mehrere aus alten kath. G.-BB. bei Bäumler, a. a. O. I. S. 319—327 mitgeteilt sind, haben in der deutschen evangelischen Kirche keine Geltung erlangt.

durch ein rundes, etwa fingerlanges Hölzchen gebildet, das zur Hälfte durch den Boden des Windkastens gesteckt, inwendig an das Ventil, auswendig an die Abstrakte mittelst je eines Messinghakens befestigt wird. Da beim Anziehen der Abstrakte durch den Niederdruck der Taste die Bewegung dieses Hölzchens, der bogenförmigen Bewegung des Ventils halber nie eine vollständig senkrechte sein kann: so müssen die Löcher im Boden des Windkastens etwas weiter sein, als die Dicke des Hölzchens verlangt. Dem hiedurch möglichen Windverlust begegnet man durch Anbringen der Pulpeten oder Windsäckchen.[1]) Dies sind kleine Stücke weißgaren, gepreßten Schaf- oder Ziegenleders, die in Beutelform zugerichtet werden. Durch die Mitte des halbkugeligen Beutelchens wird das nahe an seinem obern Ende ringsum eingekerbte Hölzchen gesteckt und mit dem Leder durch Zwirn und Leim verbunden; die Ränder des Lederbeutelchens aber werden auf dem Boden des Windkastens, oder besser auf einem für sämtliche Beutelchen dienenden besonderen Brett, dem Pulpeten- oder Beutelbrett, das bei nötig werdenden Reparaturen leicht herausgenommen werden kann, aufgeleimt. Damit ist ein winddichter Verschluß hergestellt, aber die Anfertigung der ganzen Vorrichtung ist nicht allein umständlich, sie erfordert, wenn sie dauerhaft und für die Spielart nicht hinderlich sein soll, auch eine besonders sorgfältige und genaue Arbeit, um alle Teile gleichmäßig zu spannen, und bestgewähltes Material an Leder, das ebenso haltbar als geschmeidig sein muß, um jeder Bewegung des Zuges leicht nachzugeben.[2]) Alles dies, sowie die Erfahrung, daß das nicht selten vorkommende Zerreißen der Beutelchen wiederholte störende Reparaturen notwendig macht, hat im neueren deutschen Orgelbau zu einer andern Einrichtung geführt; man ersetzt die Pulpeten durch auf dem Windkastenboden befestigte Messingplättchen und läßt den Zugdraht durch in diese gebohrte Löcher gehen. Um die Winddichtigkeit dieser Löcher möglichst lange zu sichern, wird hauptsächlich zweierlei verlangt: einmal, daß der Zugdraht absolut senkrecht durch sie durchgehe, fürs andere, daß Plättchen und Draht aus verschiedenem Metall — Plättchen aus Messing, Draht aus Stahl, oder umgekehrt — sein müssen, weil dadurch die Abnützung (das Ausleiern) der Löcher durch Reibung wesentlich vermindert werde.[3]) Darüber,

[1]) Adlung, Mus. mech. org. 1768. I. S. 32 kennt den Namen Pulpeten noch nicht; er hat nur die Bezeichnung „Säckchen".

[2]) Abbildungen dieser ganzen Einrichtung nach älterer und neuerer Praxis findet man bei Töpfer, Lehrb. der Orgelbaukunst. 1855. Atlas Taf. XVII. Fig. 192. 193. Taf. XVIII. Fig. 195. 196. XX. Fig. 217, und bei Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. Atlas Taf. XVIII. Fig. 2. 3. Taf. XIX. Fig. 22. 23. 24.

[3]) Der Orgelbauer K. J. Chwatal in Merseburg wendete nach Euterpe 1869. S. 164. 1873. S. 102 zuerst Knochenplättchen an, und nach Allihn, a. a. O. S. 440 sind diese, oder solche von Horn besser als solche von Messing. Marcussen & Sohn führen laut ihrem Katalog. Kiel 1883. S. 5 und S. 42 den Zugdraht durch gefütterte „Sating-Platten". Ladegast hat Messingplättchen mit „hart gezogenem Neusilberdraht", vgl. Maßmann, Orgelbauten I. S. 46. 47; Stahlhuth ebensolche Plättchen und Zugdrähte von Stahl, vgl. Böckeler, Die neue Orgel zu Aachen. 1876. S. 57.

welcher dieser beiden Arten der Einrichtung in Bezug auf Dichtigkeit des Windverschlusses und Dauerhaftigkeit der Vorzug gebühre, sind die Ansichten der bedeutendsten Orgelbauer und Orgelkundigen verschieden. Bei tüchtiger und untadelhafter Herstellung wird ja beiden die Berechtigung nicht abzusprechen sein; doch ist man neustens mehrfach wieder auf die ältere Einrichtung zurückgekommen.[1])

Punschel, J. L. E., „Konsistorialrat und Pastor der Loesernschen Gemeinde in Livland,“ hat auf Wunsch und im Auftrag der Livländischen Provinzialsynode die nachstehenden Choralbücher, die verschiedene Auflagen erlebt haben, herausgegeben:

1. Evangelisches Choralbuch zunächst in Bezug auf die deutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen bearbeitet x. Eigentum und Verlag des Verfassers. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. 1839. Quer 4°. 2 Bl. Vorwort; 3 Bl. Register; 152 S. mit 363 nach dem Metrum geordneten Chorälen in vierst. Satz.[2]) Spätere Auflagen erschienen zu Reval bei Kluge so: 6te vermehrte Aufl. 1862. XVII u. 223 S. gr. 4°; 8te vermehrte Auflage. Mit einem Anhang versehen. 1875. — 2. Evangelisches Choralmelodien-Buch zunächst in Bezug auf die deutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen bearbeitet. 1840. 4te vermehrte Auflage. Reval 1862. Kluge. IX und 90 S. qu. gr. 4°. —

Purcell, Henry, der größte und originellste Komponist, den England bis heute hervorgebracht hat, ist hier aufzuführen, weil er neben seinen andern Werken auch eine größere Anzahl Kirchenmusikstücke (Services und Anthems, wie die Engländer sagen) geschrieben hat. Er war der traditionellen Annahme zufolge im Jahr 1658 (oder um 1658) zu London geboren, wo sein Vater als Musiker der königl. Kapelle lebte. Bald nachdem dieser am 11. August 1664 gestorben war, fand der Sohn als Chorknabe Aufnahme in den königl. Gesangschor und genoß hier den Musikunterricht der Chormeister Cooke, Humfrey und Blow; später bildete er sich am Studium der älteren Italiener, namentlich Carissimis weiter. 1680 erhielt er die Stelle eines Organisten an der Westminster-Abtei und 1684 die an der königlichen Kapelle, und in dieser Zeit schrieb er seine meisten Kirchenmusikwerke, die in England noch heute im höchsten Ansehen stehen. Er starb am 21. November 1695 zu London. — Zur würdigen Herausgabe seiner sämtlichen Musikwerke nach dem Muster der deutschen Bach- und Händel-Ausgabe hat sich 1876 in London eine

[1]) Vgl. Allihn, a. a. O. S. 440, der bemerkt, daß der Zugdraht vermöge seiner Verbindung einerseits mit dem Ventil, andrerseits mit einem Winkel- oder Wellenarme, die beide bogenförmig sich bewegen, eine absolut senkrechte Bewegung nicht machen könne, „sondern eine solche, die nach einer Seite drängt, die Reibung vermehrt und zu Stockungen oder schneller Abnutzung Veranlassung giebt.“ — Der bedeutendste französische Orgelbauer der Neuzeit, Cavaillé-Coll, hat immer an den Pulpeten festgehalten.

[2]) Vgl. Becker, Choralsammlungen. 1845. S. 142. 143. Allg. musik. Ztg. Bd. XLII. S. 415. 416.

„Purcell Society" gebildet und diese Ausgabe bereits ziemlich gefördert. Die kirchlichen Musikwerke Purcells hat der bekannte und verdienstvolle englische Sammler Vincent Novello, mit einem Klavier-Auszug oder einer Orgelbegleitung in der folgenden Sammlung ediert:

Purcells Sacred Music. Edited by Vincent Novello. London (1829—1832), by John Alfred Novello. 4 Bde. gr. Fol. — Bd. I. Anthems in Major Keys. 312 S. — Bd. II. Anthems in Minor Keys. 306 S. — Bd. III. Full. Anthems, Hymns, Sacred Songs and Latin Pieces. 230 S. — Bd. IV. Services and Chants. 215 S. —[1])

Pustkuchen, Anton Heinrich, war am 19. Februar 1761 zu Blomberg im Fürstentum Lippe geboren. Er wirkte von 1790 an als Kantor, Organist und Lehrer der Musik am Seminar zu Detmold und starb daselbst 1830 im Rufe eines in seiner Zeit Weise „vielfach geschickten Musikers, braven Orgelspielers und guten Komponisten." Von ihm erschien:

Choralbuch für die Gesangbücher der reformierten Gemeinden in Lippe-Detmold. Hannover 1810. Hahn. 4°. Dasselbe hatte längere Zeit kirchliche Geltung und enthielt eine Anzahl von P. selbst erfundener Melodien, von denen einzelne im Lippeschen noch im Gebrauch stehen. — Sammlung leichter Arien, Duette und Chöre mit Klavier- oder Orgelbegleitung rc. Ites Heft. Detmold, Selbstverlag. — Anleitung wie Singechöre auf dem Lande zu bilden sind. Hannover 1810. Hahn. 8°.

Putsch, Hermann, lebt als Kantor der Friedrich-Werderschen Kirche, Gesanglehrer am Friedrichs-Realgymnasium und Dirigent des Seyffertschen Gesangvereins mit dem Titel eines königl. Musikdirektors zu Berlin. Er hat einige Kirchenmusikstücke veröffentlicht, die in dem bekannten a cappella-Stil Eduard Grells geschrieben sind und den Komponisten als gewandten Kontrapunktisten zeigen. Diese Stücke sind:

Der 42. Psalm für acht Stimmen, Chor und Soli a cappella. Neu-Ruppin, Petrenz. — Op. 2. Nr. 1. Ave Maria. Nr. 2. Ave verum corpus, für gem. Chor. Berlin, Weinholtz. — Op. 11. 2 Psalmen (23 u. 133) für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Berlin, Bahn. — Op. 12. 2 geistliche Duette für Sopr. und A. (Chor oder Solo) mit Pf. das. — Salvum fac regem. Für achtstgn. gem. Chor a cappella. Berlin, Sulzbach. — Op. 18. Requiem für Solo- und Chorstimmen mit Orch. Berlin, Sulzbach.

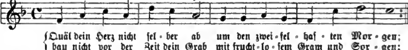
---

[1]) Eine Aufzählung dieser Werke im einzelnen findet man bei Eitner, Verzeichnis neuer Ausgaben. 1870. S. 167. 168. — Ein Psalm-Tune (Choralmelodie) von Purcell ist in der englischen Kirche noch im Gebrauch und dort unter dem Stichwort „Burford" bekannt. Vgl. Kocher, Zionsharfe III. 1855. Nr. 7. S. 3 (Psalm VI. Thy dreadful anger, Lord, restrain). Andere bringt Kocher daselbst noch unter Nr. 88. 188 als Tunes (Choralmelodien) von Purcell; allein es ist die Frage, ob sie echt sind, da William Huck bei Grove, Dict. of Music III. S. 51 nichts von ihnen weiß.

Pyramidflöte 8', aus feinem Holz, steht im Untermanual der von dem Orgelbauer Buckow (vgl. den Art.) in Hirschberg gänzlich erneuerten Orgel zu St. Peter und Paul in Liegnitz.[1]) Diese Stimme ist wohl der Spitzflöte und dem Gemshorn gegenüber so genannt, da ihre viereckigen Holzkörper wirkliche, abgekürzte Pyramiden darstellen.[2])

Q.

Quäl dein Herz nicht selber ab, Choral. Die eigene Melodie dieses Vertrauensliedes aus Graupners Ch.-B. 1728. S. 120 heißt bei Telemann, Ch.-B. 1730. Nr. 350. S. 153 und König, Harm. Liederschatz 1738. S. 282 (Metrum „Liebster Jesu, wir sind hier"):



{Quäl dein Herz nicht sel-ber ab um den zwei-fel-haf-ten Mor-gen;
{bau nicht vor der Zeit dein Grab mit frucht-lo-sem Gram und Sor-gen:

haſt du nicht satt an der Pla-ge, so du trägst an die-sem Ta-ge?

doch ist weder sie noch das Lied weiter verbreitet.[3])

Quantz, Johann Joachim, der bekannte Flötenspieler und Kammermusikus Friedrichs des Großen, ist hier als einer der Sänger Gellerts anzuführen, von dem einige Melodien dauernd in kirchlichen Gebrauch übergegangen sind. Er war am 30. Januar 1697 zu Oberscheden, einem Dorfe zwischen Göttingen und Münden im Hannoverischen geboren. Sein Vater, der Hufschmid des Dorfes, starb schon 1707 und der Knabe kam zu einem Oheim, dem Stadtmusikus Quantz in Merse-

---

[1]) Vgl. Kothe-Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1887. S. 152.

[2]) Unter dem Namen Pyramidon findet sich bei Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 135 eine Pedalstimme mit 16' und 32' Ton beschrieben, welche der Rev. Sir Frederic Gore-Ouseley, Professor der Musik zu Oxford († 6. April 1889), erfunden und der Orgelbauer Flight in London gebaut hat. Die Pfeifenkörper dieser Stimme sind am obern offenen Ende mehr als viermal weiter, als am Labium; von einer Pfeife von nur 2'9'' engl. Länge, 8□'' engl. Querschnitt am Labium, aber 2' 3□'' engl. Querschnitt oben erhält man den 16' Ton. In ihrem Toncharakter ähnelt die Stimme den größeren Gedackten.

[3]) Umbreit, Ch.-B. 1811. Nr. 156. S. 80 hat ohne weitere Angabe die Mel. „Herr, wie lange wilt du doch" von Johann Crüger, Berl. G.-B. von Runge 1653. S. 439, auf unser Lied übertragen.
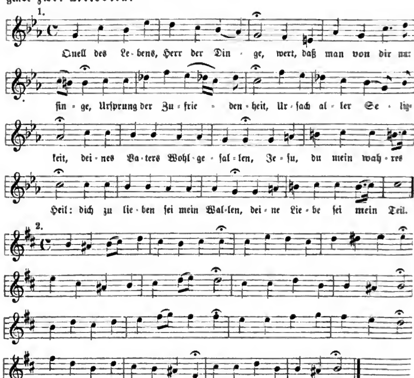
burg in die Lehre. Nachdem er diese bis 1713 durchgemacht hatte, führten ihn die Wanderjahre von 1716 an nach Dresden, Wien und Prag, nach Italien, Paris und London; wo sich ihm dabei Gelegenheit bot, in seiner Kunst sich weiter zu bilden, benützte er sie fleißig, studierte in Dresden die Flöte bei Buffardun, in Wien und Rom den Kontrapunkt bei Zerlenka und Gasparini und suchte in Neapel aus der Bekanntschaft mit italienischen Meistern wie Alessandro Scarlatti, Leon. Leo, Franc. Feo u. a. Nutzen zu ziehen. 1728 trat er in die Dresdner Kapelle ein und widmete sich nun mehr und mehr dem Flötenspiel, in dem er es bald zur Virtuosität brachte. 1741 berief ihn Friedrich der Große, dem er schon als Kronprinzen zu Rheinsberg seit 1728 gelegentlich Unterricht im Flötenspiel erteilt hatte, als Kammermusikus und Hofkomponisten nach Berlin. Er hatte hier die Privatkonzerte, in denen der König die Flöte blies, zu leiten und die Stücke für den König zu komponieren. Von seinen Zeitgenossen als Virtuose über alles hochgeschätzt, ohne jedoch als Künstler etwas Bleibendes geschaffen zu haben, starb Quantz am 12. Juli 1773 zu Potsdam. — Seine Melodien zu Gellerts Liedern, die von seinen Werken hier allein zu berücksichtigen sind, waren in der ausgesprochenen Absicht geschrieben, „leicht" sein zu sollen, weil die von Doles und C. Ph. Em. Bach schon vorhandenen als „für den großen Haufen zu schwer" erachtet wurden. Und diese Tendenz, nnd mehr vielleicht noch der Umstand, daß eben die einfache Liedweise überhaupt nicht Quantzens Gebiet war, mag die Inferiotät dieser Melodien verschuldet haben. Sie erschienen in:

> Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden. Berlin, Winter 1760. qu. 4°, von einem Unbekannten, der nur mit der Chiffer „S. F. S." unterzeichnet hat, herausgegeben. — Von den im ganzen 21 Melodien (eine 22te gehört dem Liede „Mein Heiland nimmt die Sünder an" zu) waren in den Choralbüchern der rationalistischen Zeit etwa die Hälfte verwendet (zuerst im Kühnauschen Ch.-B. 1785), und jetzt sind noch drei derselben im Gebrauch, nämlich: „Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen." 1760. S. 4 (vgl. den Art.), „Gott ist mein Lied, er ist der Gott der Stärke" 1760. S. 25 (vgl. den Art.) und „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". 1760. S. 12 (vgl. den Art.).

Quarte als Orgelstimme vgl. im Art. „Rauschquinte". Adlung, Mus. mech. org. I. § 178. S. 127 führt eine Quarta 3' aus der „Disposition der mittelsten Orgel der Pfarrkirche zu Danzig", und eine Quarta decima, die „in Ulm 3fach durch das halbe Klavier angegeben" werde, an, weiß aber selbst nichts aus diesen Angaben zu machen. Er meint, erstere Stimme sei vielleicht Quinte 3' (resp. 2²/₃'), letztere aber Quinta decima, also eine Oktave.

Quell des Lebens, Herr der Dinge, Choral. Dieses Lied des Grafen Heinrich Ernst zu Stolberg-Wernigerode, das im Berl. Liederschatz. 2. Aufl. 1840.

Nr. 744. S. 356 fortgepflanzt ist, erschien in der „Neuen Sammlung geistlicher Lieder." Werniger. 1752. S. 741. Es war daselbst auf die Weise „Der du alle Kreuzesplagen" verwiesen. Für letzteres Lied brachten die „Melodeien zu der Werniger. Neuen Sammlung geistl. Lieder." Halle 1767. S. 20 und 21 folgende zwei Melodien:
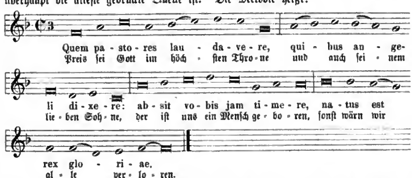


Quem pastores laudavere. Dieser alte Weihnachtsmettengesang war „nach dem Zeugnis des Salzburger Mönchs schon im 14. Jahrhundert im Gebrauch;" er gehörte unter die „Jubelgesenge der heiligen Weihenachten", wie sie nach Georg Witzels (1550) Aussage „von unsern Christlichen Vorfaren frölich gesungen" wurden.[1]) Der lateinische Text ist in doppelter Fassung, in vier und fünf Strophen, überliefert;[2]) auch einige ältere deutsche Texte sind vorhanden, von deren einem:

[1]) Vgl. Bäßler, Altchristl. Lieder 1855. S. 129. Rambach, Anthol. I. S. 353.

[2]) Vgl. denselben bei Daniel, Thes. hymnol. I. Nr. 330. IV. Nr. 258. Wackernagel, Kirchenlied. I. Nr. 356. 357. Hoffmann v. F., Gesch. des deutschen Kirchenlieds. 3. Aufl. 1861. S. 343.

„Den die Hirten lobeten ser, erboten die Engel lop und er". Hoffmann von Fallersleben meint, er sei „wahrscheinlich ein ebenso selbständiger als der lateinische, zu dessen Versmaße er schlecht passe."[1]) In der Reformationszeit erscheint unser Gesang zuerst bei Valentin Triller, „Ein Christlich Singebuch, fur Layen vnd Gelerten ꝛc." Breßlaw (1555). 1559. Bog. D II mit einem von Triller verfaßten neuen deutschen Text, der nachmals in den katholischen deutschen Gesangbüchern fortgepflanzt wurde,[2]) und der Melodie, für welche das Trillersche G.-B. überhaupt die älteste gedruckte Quelle ist. Die Melodie heißt:



und ist hier auch bereits so mit dem „Nunc angelorum gloria" (vgl. den Art.) verbunden, wie es nachmals in der evangelischen Kirche üblich geblieben ist: vier „Chor" aus je „ein, zwei oder drei Knaben Diskantisten" sangen an vier „Orten gegen einander über" zeilenweise unser Lied lateinisch und deutsch und der „ganze Chorus Cantorum und Instrumentisten, darunter die Orgel kann zugleich gegriffen werden," fiel mit dem Nunc angelorum gloria ein. Doch wurde nicht Trillers Text in der evangelischen Kirche recipiert, sondern eine andere Übersetzung: „Den die Hirten lobten sehre", die Zahn zuerst bei Barth. Gesius 1603 gefunden hat.[3]) So blieb der Gesang bis ins 18. Jahrhundert herein im Gebrauch und findet sich mit dem lateinischen und deutschen Text z. B. bei Prätorius, Mus. Sion. V. 1607;[4]) Schein, Kantional 1627. Bl. 26b. Goth. Cant. sacr. I. 1646. 1651. S. 161; Bresl. Kirchen- und Hausmusik 1644. 1668. S. 62;

[1]) Derselbe ist aus Wiceli Psaltes ecclesiasticus 1550. Bl. 58b mitgeteilt bei Hoffmann v. F., a. a. O. S. 343. 344. Vgl. auch Wackernagel, a. a. O. II. Nr. 1105. 1106. S. 890. 891.

[2]) Zuerst bei Leisentrit, G.-B. 1567 herübergenommen; vgl. Meister, Das kath. deutsche Kirchenlied I. 1862. Nr. 25. S. 181—183. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied. I. 1886. Nr. 45. S. 295. 296.

[3]) Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder I. Nr. 1380. S. 362.

[4]) Den Tonsatz des Prätorius zu unsrer Melodie findet man neu gedruckt bei v. Tucher, Schatz II. Nr. 461. S. 294. Schoeberlein-Riegel, Schatz II. Nr. 69a. S. 93. 94 („ad aequales") und Nr. 69c. S. 95 und Jakob und Richter, Ch.-B. I. S. 177.

Vopelius, Leipz. G.-B. 1682. S. 50, ohne Noten noch im Dresd. G.-B. 1762. Nr. 47. S. 31 u. a., dann mit dem deutschen Text allein z. B. bei Freylinghausen, G.-B. I. 1704. Nr. 643. S. 1002—1004 (Ges.-Ausg. 1741. Nr. 45. S. 28. 29). Die Choralbücher haben die Melodie bis zur Gegenwart erhalten; sie steht bei König, Harm. Liederschatz 1738. S. 12; Schicht, Ch.-B. 1819. III. Nr. 885. 886. S. 392; Blüher, Ch.-B. 1825. Nr. 279. S. 210. 211; Bayr. Ch.-B. 1854. 1860. Nr. 32. S. 20 (zu „Jesu, deiner zu gedenken"); Layriz, Kern II. Nr. 309. S. 99; Kocher, Zionsharfe I. Nr. 76. S. 34; Ritter, Ch.-B. für Brandenb. 1859. Nr. 338. S. 162; Jakob und Richter, Ch.-B. I. Nr. 198. S. 177 u. a.

Querflöte, Flauto traverso, Flûte allemande, Flûte harmonique, Flûte octaviante als Orgelstimme vgl. im Art. „Traversflöte".

Quinta dulcis, Lieblich Quint (nach Analogie von „Lieblich Gedackt"), soll die Quintviole 2²/₃' (vgl. den Art.) sein; doch führt Adlung aus der Orgel „zu Dresden im Schloße" (von Fritsch 1614 erbaut) auch eine Quinta dulcis zu 6' (d. h. 5¹/₃') an,[1] ohne übrigens etwas Bestimmtes über dieselbe mitteilen zu können. Sonst wird diese Stimme als „eine gedeckte, engmensurierte Quinte" beschrieben.[2]

Quintatön, Quintadena[3]) ist eine allgemein bekannte, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommene Orgelstimme aus der Familie der Gedackte, welche so gebaut ist, daß sie neben dem Grundton die Duodezime, den zweiten Oberton oder die erste Überblasung gedeckter Pfeifen deutlich hören läßt. Dieses Quintieren, sowie der dieser Stimme eigene scharfe, magere, gleichsam saure Ton wird durch eine verhältnismäßig enge Mensur und niedrigen Ausschnitt, oder auch

---

[1]) Vgl. Mendel-Reißmann, Musik. Lex. VIII. S. 219. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 131.

[2]) Vgl. Wolfram, Anl. zur Kenntnis ꝛc. der Orgeln. 1815. S. 196. Schlimbach, Über die Struktur ꝛc. der Orgel. (1800) 1825. S. 175. Schlimbach meint scherzweise, diese Stimme müsse „dem Meister so wohl geraten sein, daß er nicht umhin konnte, ihr auch einen anmutigen Namen zu geben."

[3]) Wir halten den Namen Quintatön als den bekanntesten und verbreitetsten fest, obwohl Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 257 u. 751 meint, derselbe sei „eine falsche Schreibart, anknüpfend an die Ableitung von „Quintam tenens" — eine Quinte enthaltend, und etymologisch nicht haltbar; Quintadena vom Spätlateinischen quintadenare, franz. quintadiner — quintieren, eine Quinte hören lassen, sei allein richtig, und daraus nur durch Mißverstand Quintatön, Quintgetön, Quintitenens entstanden." Wogegen dann Richter, Katechismus der Orgel. 1875. S. 64 Quintadena als eine Korruption des Namens erklärt. Übrigens haben alle deutschen Orgelschriftsteller den Namen Quintatön (auch Töpfer) und auch die Physiker, wie Zamminer, Die Musik und die musik. Instrumente 1855. S. 265 und Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen 1865. S. 152 bleiben bei ihm und der Ableitung von Quintam tenens.

bei weiterer Mensur durch Verengerung des Aufschnitts allein erzielt. Da sie aber infolge dieser Konstruktion nur langsam und unsicher anspricht, hilft man ihr mit Winkelbärten nach und kann dann die Mensur ziemlich eng nehmen. Die alten Orgelbauer waren gewohnt, dem Manual eine Quintatön als 16füßige Unterlage zu geben, welche sie entsprechend weit mensurierten, so daß sie einen starken, aber auch sehr harten und unangenehmen Ton gab. Jetzt ist man mehr und mehr hievon zurückgekommen und hat für diesen Zweck Bordun 16' (allgemein mindestens im Hauptmanual) an die Stelle der Quintatön gesetzt.[1]) Diese aber wird, wenn auch nicht als Solostimme im eigentlichen Sinn, so doch als mehr selbständig zur Schärfung und Füllung von Verbindungen anderer sanft intonierten Stimmen gebraucht, und um zu diesem Behuf einen bei aller charakteristischen Schärfe doch mehr wohlklingenden Ton zu erlangen, enger mensuriert. Die Tongröße, in der die Quintatön gebaut wird, ist am gewöhnlichsten 16- und 8-Fußton, auch zu 4' kommt sie noch vor, sehr selten aber mit 32' Fußton.[2]) Quintatön 8' und 4' wird am besten aus Metall, noch besser aus Probzinn (Walcker, Petrikirche, Hamburg), bei Ladegast (Domorgel, Schwerin) sogar aus 14lötigem Zinn, Quintatön 16' aber meist aus Holz, entweder ganz, oder doch in den untern Oktaven, hergestellt. — Über die Verwendung der Quintatön als Pedalstimme vgl. den Art. Quintatönbaß.

Quintatönbaß hieß die Quintatön in älteren Orgeln, wenn sie als Baßstimme im Pedal stand. Schon Prätorius meinte, sie sei im Pedal besonders brauchbar zum „Choralbaß", d. h. wohl ihres scharfen Tones wegen zum Hervorheben der Melodie, und Adlung rühmt namentlich einen Quintatönbaß 8' von Casparini in der Orgel zu Görlitz als ein Meisterstück. Gewöhnlich werde die Stimme

[1]) Namentlich der Organist Heinrich in Sorau hat mit wahrhaft kapuzinermäßigem Eifer gegen diese Verwendung der Quintatön, die ja keinen entschiedenen Grundton habe, in seinen Orgelschriften: Orgellehre 1867. S. 43 und Orgelbau-Revisor 1877. S. 43 angekämpft. Doch ist man über den Wert oder Unwert dieser Stimme noch keineswegs einig. Friedrich Schulze hatte sie in der Orgel zu Lübeck ganz beseitigt, da legten sofort drei Revisoren (A. W. Bach in Berlin, H. Enckhausen in Hannover und H. Schellenberg in Leipzig) Fürsprache für dieselbe ein. Vgl. Zimmerthal, Die Orgel der Marienkirche zu Lübeck. 1859. S. 37. 39. 43. Im allgemeinen ist sie in Süddeutschland wenig mehr, in Mittel- und Norddeutschland noch vielfach im Gebrauch. Auch Adlung, Mus. mech. org. I. S. 132 hat schon für den Bordun gesprochen.

[2]) Bei Prätorius, Synt. mus. II. S. 137 heißt Quintatön 16' „Groß-Quintadena". Quintatön 4' hieß ehmals auch Nachthorn (vgl. den Art.) oder Hohlschelle 4', doch werden nach Prätorius, a. a. O. S. 174 diese beiden in der Orgel der Ulrichskirche zu Magdeburg auch unterschieden. — Mattheson bei Niedt, Handleitung zum Generalbaß 1720. II. S. 113 erwähnte einer Quintatön 32', wozu Adlung, a. a. O. bemerkt: „die ist aber gewiß rar;" doch kann ich eine solche auch noch aus der Gegenwart anführen: sie steht im Pedal der Orgel der Madelainekirche zu Paris von Cavaillé-Coll. Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. 1877. II. S. 344. 624. Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 49.

mit 16′ Tongröße im Pedal verwendet und dann auch wohl Quintatön-Subbaß genannt.[1]) Auch findet man manchmal nur die Töne der tieferen Oktave mit Quintatönpfeifen, die Fortsetzung aber mit offenen Violonbaßpfeifen besetzt, in welchem Falle Quintatön die Stelle des Violonbasses vertritt. Bei der weiteren Mensur, welche die Stimme im Pedal erhalten muß, wird freilich die Bemerkung: „die Wirkung ist stark, aber nicht angenehm" in vielen Fällen zutreffen.[2])

Quintenbaß, Quintbaß heißt eine Quintenstimme (vgl. den Art.) in der Orgel, wenn sie in der Tongröße von $5^1/_3$′ und $10^2/_3$′ im Pedal steht und dem entsprechend mensuriert und intoniert ist. Es werden diese großen Quintenstimmen meist in Holz und als Gedackte mit der Mensur des Subbaß 16′ ausgeführt; sie dienen zur Verstärkung des zweiten Obertones der Grundstimmen des Pedals, und zwar gehört Quintbaß $5^1/_3$′ zu Principal 16′ und Quintbaß $10^2/_3$′ zu Principal 32′. In den größten Orgelwerken mit starkbesetzten Pedalen kommen beide Stimmen, in andern nur die größere derselben, die auch Großquinte (franz. Grande-Quinte, engl. Great-Quint) und Majorquinte genannt wird, zur Verwendung.[3]) — Im neueren Orgelbau hat die Quinte $10^2/_3$′ (event. auch die Quinte $5^1/_3$′) noch eine besondere Bedeutung dadurch gewonnen, daß durch ihre Zusammenstellung mit Principal 16′ ein akustischer 32′ Ton als Kombination erzielt wird, in Fällen, da die Aufstellung einer wirklichen 32füßigen Stimme aus irgend einem Grunde nicht thunlich und ein Grundton dieser Größe für ein Werk doch wünschenswert erscheint. Die Akustik lehrt, daß beim Zusammenklang zweier starken primären Töne ein sekundärer dritter Ton erscheint, dessen Schwingungszahl gleich ist der Differenz der Schwingungszahlen der beiden primären Töne. Erklingt also das C_1 eines Principal 16′ mit 32, zusammen mit dem G_1 einer Quinte $10^2/_3$′ mit 48 Schwingungen, so ist die Differenz der Schwingungen 16, und es erscheint ein dritter Ton von dieser Schwingungszahl 16, also die Oktave unter C_1 16′, d. h. C_2 32′. Freilich wird nun von den Physikern hiegegen geltend gemacht, der Mechanismus des menschlichen Ohres sei gar nicht so eingerichtet, daß er eine Folge so langsamer Anstöße noch zu einer Tonempfindung verbinden könne, vielmehr liege die Grenze unsrer Tonwahrnehmung nach der Tiefe in der Nähe des 16-

[1]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 137. 197. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 132. Werckmeister, Org. gruning. rediv. 1705. § 3.

[2]) Vgl. Frech, „Über Einrichtung und Behandlung der Orgel" im Württ. Orgelspielbuch 1851. S. 18.

[3]) Doch ist dies nach den Umständen verschieden: Ladegast in den Orgeln zu Merseburg, Leipzig, Schwerin (mit 81, 85 und 84 kl. Stn.), Schulze in der Orgel zu Lübeck (80 kl. Stn.), Willis in der Orgel der Royal Albert Hall in London (111 kl. Stn.) u. a. haben beide, Walcker in der Orgel zu Riga hat bei 124 kl. Stn. nur Quintbaß $10^2/_3$′ als besondere Stimme und begnügt sich bezüglich der Quinte $5^1/_3$′ mit deren Vorhandensein in der Pedalmixtur $5^1/_3$′ 5fach.

füßigen C_1, und was wir von tieferen Tönen noch zu hören glauben, seien nur die höheren Obertöne derselben, nicht aber die Grundtöne selbst,[1]) so daß, wenn mit einem akustischen 32′ dieselbe Wirkung hervorgebracht werde, wie mit einer wirklichen offenen 32füßigen Stimme, dies nur beweise, daß auch die letztere nur einen Klang hervorbringe, welcher die Obertöne, nicht aber den Grundton enthalte. Wie dem nun sein mag, der praktische Orgelbau hat sich dieser akustischen Erscheinung bemächtigt, und namentlich die Firma Walcker & Cie., sowie verschiedene ihr hierin folgende deutsche und amerikanische Orgelbauer stellen jetzt vielfach den 32 Fußton des Pedals ihrer Werke entweder ganz oder doch in den untersten Tönen auf akustischem Wege durch Principal 16′ und Quinte 10²/₃′ her.[2]) Es ist auch „dieser akustische 32′ als Ersatz für den wirklichen wohl brauchbar, indem er (nach Helmholtz' Annahme) unter Weglassung des Grundtons die Obertöne durch getrennte Pfeifen hervorbringt, während die offene 32′ Pfeife dieselbe Wirkung durch die Nebenschwingung ihrer Luftsäule erzielt." — Über einen weiteren akustischen 32′, der aus gedeckten Pfeifen gebildet wird und **Kontrabaß** 32′ heißt, vgl. den Art. „**Violon**".

Quintenstimmen in der Orgel sind die neben den Oktaven wichtigsten Füllstimmen, die den Principalen, welche die Grundlage des Gesamtklangs der Orgel bilden, zur Verstärkung und Hebung beigegeben werden. Wie die Oktavstimme den im Tone ihres Principals leise mitklingenden ersten, so verstärkt die Quintstimme den **zweiten Oberton**, die Duodezime des Principals, zu dem sie gehört, indem

[1]) Vgl. Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen 1865. S. 294. 601. Elsaß, Der Schall. 1886. S. 210—212. Widmann, Grundzüge der musik. Klanglehre. 1868. § 49. S. 73—75. Bezüglich der Grenze nach der Tiefe hat jedoch **König** den Ton H_3 und W. **Preyer** einen Ton von 24 Schwingungen noch wahrgenommen. Vgl. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus 1888. S. 99.

[2]) Von dem Orgelbauer **Sauer** in Frankfurt a. O. wird Euterpe 1877. S. 201 gesagt: „er baue, wenn es nicht gerade gewünscht wird, im Pedal deshalb nicht gerne 32füßige Register, weil die tiefsten Töne doch nur auf akustischem Wege am besten erzielt werden können," und bei dem Orgelbauer **Lütkemüller** zu Wittstock sah Musikdirektor C. Stein in Wittenberg nach Euterpe 1867. S. 119 „einen Subbaß 16′, dessen Pfeifen nicht in der gewöhnlichen Weise konstruiert waren; an der 8füßigen offenen Holzpfeife befindet sich zugleich ihre Quinte, ebenfalls offen, und aus dieser Verbindung ergiebt sich ein 16füßiger Ton, welcher an Fülle und Kraft dem Ton einer offenen 16füßigen Pfeife nichts nachgiebt." — Was dagegen Helmholtz zu dem 64 Fußton sagt, den Friedr. **Schulze** im Pedal der Orgel im Dom zu Bremen (1850. 60 kl. Stn.) durch Zusammenstellung eines offenen Principalbasses 32′ mit einer **Großquinte** 21¹/₃′, die wohl Unikum ist, erzeugen wollte, kann nach dem oben Gesagten fraglich erscheinen. — Der akustische 32′ hat jedoch auch seine Gegner. So sagt z. B. ein Orgelbauer Schiffner in Prag über den akustischen „Grand Bourdon" der Walckerschen Votivkirchen-Orgel zu Wien: „derselbe besteht aus einem 16′ von Holz und einer solchen Quinte 10²/₃′, welche Stimmen aber, da ihre Schwingungen viel zu langsam in einander fallen, streng genommen jede für sich zu hören sind, so daß von einer akustischen Wirkung oder Täuschung nicht gesprochen werden kann." Vgl. Wangemann, Gesch. der Orgel 1881. S. 355. 356.

ihr Ton genau in derselben Periode wie dieser schwingt und sich verstärkend mit ihm vereinigt. Daraus ergiebt sich ohne weiteres die Einrichtung und Verwendung der Quintenstimmen: sie erhalten die Mensur des Principals, dem sie zugehören, unter Umständen eine noch etwas weitere, und richten sich nach demselben auch in der Tongröße, so daß Quinte $10^2/_3'$ zu Principal 32', Quinte $5^1/_3'$ zu 16', Quinte $2^2/_3'$ zu 8' und Quinte $1^1/_3'$ zu Oktav 4' gehört.[1]) Bezüglich der Verwendung der Quintenstimmen war die ältere Zeit, die einen grelleren Orgelton liebte, auch Silbermann und seine Schule, ziemlich freigebig; die Neuzeit, die einen würdigeren Gesamtklang der Orgel verlangt, ist hierin weit sparsamer geworden. Der jetzigen Praxis in Deutschland gilt als genügend, wenn kleine Orgelwerke bis zu 18—20 und selbst 25 Stimmen, falls besondere örtliche Verhältnisse nicht auch eine besondere Verstärkung namentlich des Hauptmanuals wünschenswert machen, nur die in der Mixtur enthaltene Quinte $2^2/_3'$ haben. Werke mittlerer Größe sodann erhalten die Quinte $2^2/_3'$ auch als besondere Stimme auf dem Hauptwerk, auf dem sie aber nicht die kleinste Tongröße darstellen, sondern durch die noch kleinere Oktav 2' gedeckt sein soll.[2]) Bei größerer Stimmenzahl wird sie auch noch auf einem der Nebenmanuale, und dessen Toncharakter in Mensur und Intonation angepaßt, verwendet. Dies bedingt, daß diese für gewöhnlich cylindrisch gebaute Quinte mit halbgedeckten Körpern versehen werde, damit sie weniger grell und scharf sich geltend mache; sie heißt dann mit konischen Körpern Nassatquinte (vgl. den Art. Nassat), mit Spitzflötenkörpern Spitzquinte, früher auch Quintspitz (vgl. den Art. „Spitzflöte"), mit Gemshornkörpern Gemshornquinte, Gemsquinte (vgl. den Art. „Gemshorn"), mit Rohrflötenkörpern Rohrflötenquinte, Rohrquinte (vgl. den Art. „Rohrflöte") und mit flötenartiger Intonation Quintflöte (vgl. den Art.).[3]) — In der Tongröße von $5^1/_3'$ wird die Quinte nur in großen Orgelwerken auf dem Hauptmanual verwendet, wenn auf diesem der 16' Ton vertreten ist, doch für gewöhnlich erst dann, wenn mehrere Stimmen dieser Tongröße auf dem Hauptmanual stehen, ausnahmsweise nur, wenn dieselbe nur

[1]) Solche Angaben, wie man sie bei Schlimbach, Über Struktur ꝛc. der Orgel (1800) 1825. S. 172. Frech, Württ. Ch.-B. 1828. S. IX u. Orgelspielbuch 1851. S. 9 u. a. findet, sind daher falsch. Ebenso wenn noch neustens der superkluge Locher, Erklärung der Orgelregister 1887. S. 48 behauptet: „Quinte (d. h. zugehörige Quintstimme) von Principal 16' ist $10^2/_3'$, Quinte von Principal 8' ist $5^1/_3'$, Quinte von Oktav 4' ist $2^2/_3'$ und Quinte von Oktav 2' ist $1^1/_3'$."

[2]) Diese beiden Stimmen, Quinte $2^2/_3'$ und Oktav 2', werden öfters zu der Rauschquinte (vgl. den Art.), oder Quarte (vgl. den Art.) genannten gemischten Stimme zusammen auf eine Schleife gestellt.

[3]) Sie zu schärfen hat man, so weit ich sehen konnte, in Deutschland bis jetzt nicht für nötig befunden; dagegen finde ich in einer Disposition von Henry Willis in London (HW. der Orgel in der Royal Albert Hall mit 111 kl. Stn.) eine Quinte octaviante $2^2/_3'$, d. h. eine in ihre Oktave überblasende Quinte. Vgl. Hopkins and Rimbault, The Organ. II. S. 463.

durch ein Principal 16′ repräsentiert wird und Principal 8′ die grundlegliche Stimme bleibt.[1]) Die kleinere Quinte 1⅓′, die in alten Orgeln gewöhnlich mitverwendet wurde, kommt als besondere Stimme jetzt nur noch als seltene Ausnahme vor.[2]) — Über die größeren Quintenstimmen, die im Pedal großer Orgeln noch zur Verwendung kommen, vgl. den Art. „Quintenbaß“.

Quintez, Quindez, Quintadez, der ältere Name der Oktave 2′ in der Orgel, entstanden durch Korrumpierung von quinta decima, d. h. der fünfzehnte Ton von einem angenommenen Grundton aus. Auch bei den Engländern heißt die Oktave 2′ noch „Fifteenth“. — Zu des Prätorius Zeit wurde die Quinte 1⅓′ „von etlichen ebenfalls Quindez genennet, aber unrecht“, wie er meint; außerdem hieß noch eine gemischte Stimme Scharpquintez.[3]) Vgl. den Art. „Scharf“.

Quintflöte heißt eine weich intonierte Quintenstimme der Orgel mit Holzkörpern. Ursprünglich nannte man nur die der Hohlflöte (vgl. den Art.) entnommene Hohlquinte 1½′ (resp. 1⅓′) so, später auch dieselben Quintenstimmen anderer Tongröße, wie 5⅓′ und 2⅔′.[4]) Jetzt wird die Quintflöte noch vielfach verwendet und namentlich der bekannte Orgelbauer Haas (vgl. den Art.), dem auch Töpfer zustimmte, hat ihr als einer brauchbaren Füllstimme das Wort geredet. Nach Haas wird sie am besten von Holz gebaut, weil der Ton in Holz sehr weich

---

[1]) Im letzteren Falle schlägt z. B. Walcker, Katalog S. 24 schon bei 30 Stn. Quinte 5⅓′ vor, und Buckow in der Orgel der Piaristenkirche zu Wien mit 34 kl. Stn. hat sie wirklich als Nasard 5⅓′, Weigle in der Orgel der Johanniskirche zu Stuttgart aber erst bei 48 kl. Stn. als Quintflöte 5⅓′ verwendet. Dagegen hat sie Walcker in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. mit 74 kl. Stn. auf dem HW. erst neben Principal 16′, Viola di Gamba 16′, Tibia major 16′, Trompete 16′ und Untersatz 32′, Reubke & Sohn in der Domorgel zu Magdeburg mit 88 kl. Stn. neben Principal 16′, Bordun 16′, Trompete 16′. Wie verschieden überhaupt die Praxis in Verwendung besonderer Quintenstimmen ist, mögen nur noch zwei Beispiele zeigen: der schweizerische Orgelbauer Kuhn hat in der Orgel der Johanniskirche in Schaffhausen bei 54 kl. Stn nur eine einzige Quinte 2⅔′ auf dem Iten Man., auf dem HW., das doch Principal 16′, Bourdon 16′ und Tuba 16′ enthält, hat er weder Quinte 5⅓′ noch auch Quinte 2⅔′ für nötig gehalten; der Orgelbauer Gerhardt in Merseburg dagegen braucht bei einem gleich großen Werk auf dem HW. mit Principal 16′, Bordun 16′ und Fagott 16′, Quinte 5⅓′ und Rauschquinte 2⅔′ und 2′, dazu auf dem OW. noch Quintflöte 2⅔′ und im Pedal Quinte 10⅔′.

[2]) So z. B. bei Cavaillé-Coll, Orgel zu Saint-Sulpice in Paris mit 100 kl. Stn. im 4ten Man. als Larigot 1⅓′ (vgl. den Art. „Larigot“).

[3]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 130 und S. 191. Adlung, Mus. mech. org. I. § 180. S. 131. Schlimbach, Über die Struktur rc. der Orgel. (1800) 1825. S. 173.

[4]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 185. Adlung, Mus. mech. org. I. S. 106. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 75. — Prätorius, a. a. O. II. S. 189 führt einen Quintflöten-Baß 12′ aus der berühmten Orgel zu Grüningen an; doch scheint dies ein Irrtum zu sein, da Werckmeister, Org. gruning. rediv. 1703. § 3 nur eine „Gedackt Quint“ 1⅓′ hat.

und doch kräftig und voll gemacht werden kann, während sie in Zinn schon etwas mehr Schärfe zeigt. Sie erhält am zweckdienlichsten mittelweite Mensur und eher schwachen Windzufluß; der ihr eigentümliche Tonkarakter wird hauptsächlich dadurch erzielt, daß die Labien bei der Verfertigung der Pfeifen nur schwach ¼ aufgeschnitten und dann bei der Intonation je nach der Windstärke bis ⅓, und zwar gewölbt, erweitert werden. „Wenn die Quintflöte gut intoniert ist, so hat sie einen sehr weichen, schönen Ton, der schon angenehm zu hören ist, wenn sie allein gespielt wird; kommt aber eine Flöte 8′ hinzu, so findet eine innige Vereinigung beider Stimmen statt, durch die in der Tiefe ein schöner Violon- oder Quintatön Ton erzeugt wird. Auch im vollen Werk thut diese Stimme sehr wesentliche Dienste, weil sie dem Ton Fülle giebt. Schon wenn sie mit einigen 8- und 4füßigen Stimmen gemischt wird, verschwindet ihr Ton als Quinte gänzlich und es bleibt bloß noch die eigentümliche Klangfarbe, welche überhaupt Quintenstimmen erzeugen, zurück."[1])

Quintspitz heißt in alten Orgeldispositionen manchmal die Spitzquinte, vgl. den Art. „Spitzflöte".

Quintviole. In der 1585 von Julius Antonius erbauten Orgel der Marienkirche zu Danzig stand auf dem Hauptmanual eine „Offenflöte oder Viol" 3′ (resp. 2⅔′), daher erklärte Adlung: „Quintviol ist die Quinte der Viola", oder „wenn die Viole 3′ groß ist, nennt man sie Quintviole".[2]) Doch war er selbst nicht sicher, da ihm aus der „Altdresdner Orgel" auch eine Quintviole 8′ bekannt war. Noch 1814 wurde von dem Orgelbauer Zöllner aus Hubertsburg in der Orgel der Stadtkirche zu Wittenberg eine Quintviole 8′ aufs Hauptwerk gesetzt.[3]) Es scheint also, daß der Name Quintviole ursprünglich für eine Quinte gebraucht wurde, später aber auch auf eine Oktavstimme überging. Vgl. auch den Art. „Viola".

Quirsfeld, Mag. Johann, war am 22. Juli 1642 zu Dresden geboren. Nachdem er zu Wittenberg Theologie studiert und die Magisterwürde erlangt hatte, wurde er erstlich Collega tertius und Kantor an der Schule zu Pirna, danach „durchs Los" Diakonus an der dortigen Kirche, an der er später zum Archidiakonus vorrückte. Als solcher starb er am 8. Juni 1686. — Quirsfeld schrieb als Geist-

[1]) So Haas bei Töpfer, Lehrbuch der Orgelbaukunst 1855. II. 2. S. 573. 574. Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaus. 1888. S. 234. Abbildungen der Stimme findet man bei Töpfer, Atlas Taf. CIII. Fig. 920. Allihn, Atlas Taf. X. Fig. 21 von Holz, und Taf. III. Fig. 18 von Metall und mit konischem Körper.

[2]) Vgl. Prätorius, Synt. mus. II. S. 162. Adlung, Mus. mech org. I. S. 119. 131. 153. — Auch Quinta dulcis (vgl. den Art.) soll diese Quintviole heißen.

[3]) Vgl. Seidel, Die Orgel und ihr Bau. 1843. S. 84, der diese Stimme für „ein Quintatön mit einer der Viola ähnlichen Intonation" hält.

licher mehrere gute Erbauungsbücher,[1]) als Kantor aber außer einem Breviar. Mus. 1675, das mehrere Auflagen erlebte, das nachstehende Gesangbuch, das zu seiner Zeit ziemliches Ansehen genoß:

Geistlicher Harffen-Klang auff Zehen Seyten, bestehend . . . in einem vollständigen Gesang-Buche, darinn über 1000 Lieder zu finden, nebenst ihren gewöhnlichen Melodeyen, und Kirchen-Collekten, auch schönen Sprüchen der Heil. Schrifft zur geistlichen Auffmunterung. Aus vielen alten und neuen Theologen und Christlichen Bekennern der reinen und ungefälschten Lutherischen Lehre, und Augspurgischen Confession rc. Leipzig, Verlegts Christoph Klinger. Gedruckt bey Christoph Günthern. 1679. Schmal 8°. 2 Bl. Widmung des Verlegers; 14 Bl. Vorrede von Quirsfeld, in der er „viel Gutes vom Gesang und der Musik in den Kirchen sagt"; 1303 Seiten mit 1003 Liedern und 262 vorgedruckten Melodien mit beziffertem Baß; 18 Bl. Register und einem Gebetbuch als Anhang.[2])

Quitschreiber, Georg, ein Kirchenkomponist aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, war am 30. Dezember 1569 zu Kranichfeld an der Ilm geboren. 1594 berief ihn der Graf von Schwarzburg als Hof- und Stadtkantor nach Rudolstadt und 1598 wurde er Kantor und Schulkollege zu Jena, wo er ein „Musikbüchlein" verfaßte, das mehrere Auflagen erlebte, und sein Gesangbuch herausgab. Von 1614 an wirkte er als Pfarrer zu Haynichen und Stibritz, und zuletzt seit 1629 zu Magdala, Ottstedt und Maina. Er starb 1638 und wurde am Pfingstheiligenabend zu Magdala begraben. Seine noch bekannten Werke sind:

1. Kirchengesänge, Psalmen Davids und geistliche Lieder D. Mart. Lutheri rc. mit IV Stimmen. Jena 1608. 4°. — 2. Teutsche Harmonie. Den IV. Psalmen mit sechs Stimmen in sich enthaltend. Jena 1622. — 3. Christlich Hochzeitlich Frewdengesang rc. mit fünff Stimmen gesetzt rc. Jena 1628. Fol. — 4. 3 geistliche Lieder mit 4 Stimmen gesetzt. 1611.

---

[1]) Auch drei Kirchenlieder von ihm verzeichnet Fischer, Kirchenlieder-Lex. I. S. 403. II. S. 67. 68 und S. 204.

[2]) Vgl. Walther, Musik. Lex. 1732. S. 510. Gerber, Altes Lex. II. S. 220. Neues Lex. III. S. 785. Becker, Choralsammlungen 1845. S. 97. 98. Ders., Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrh. 1855. S. 159. Mendel, Musik. Lex. VIII. S. 219.









